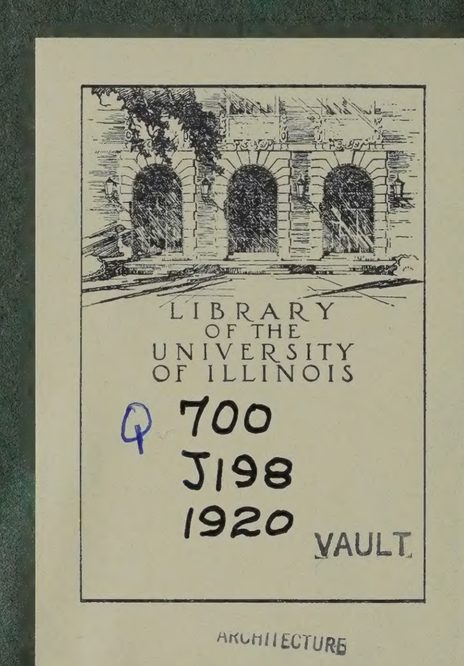

JAHRBUCH
der JUNGEN
KUNST
1920



Zugleich mit der Gesamtauflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert numerierten Exemplaren hergestellt. Dieser Ausgabe wurde eine handschriftlich signierte Originalradierung von LUDWIG MEIDNER beigegeben.

MAX PECHSTEIN: Fischerhafen. Originallithographie


HMP

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. GEORG BIERMANN

1920

LEIPZIG VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

DRUCK VON JULIUS KLINKHARDT IN LEIPZIG.

Zum Geleit.

Zum erstenmal tritt unser „Jahrbuch der jungen Kunst“ vor die Öffentlichkeit, zusammengestellt in der Hauptsache aus den reinen Kunstbeiträgen, die der „Cicerone“ bisher veröffentlicht hat, seit er zum entschiedenen Vorkämpfer **der Moderne** geworden ist — und ergänzt durch Originalgraphik, die sich im Einzelnen wieder eng dem Inhalt des Bandes einfügt.

Pechsteins charakteristischer Einband ist nicht weniger programmatisch als all das, was unser Buch seiner besonderen Tendenz nach andeuten will. Es soll Schrittmacher der Zeit sein, soll für ein Neues werben, dessen geistige Triebkraft erst einem verhältnismäßig kleinen Kreis von fortgeschrittenen Freunden der Kunst zum Bewußtsein gekommen ist, soll die Beweiskraft des Dokumentes erzwingen und dartun, daß sich in solcher Zusammenballung schöpferischen Willens, der bewußt seine Stoßkraft in der Einseitigkeit einer Gemeinsamkeit der künstlerischen Emotion entwickelt, mehr manifestiert als der Ausbruch einer vorüberrauschenden Tagesmode.

Die Revolution in der Kunst, deren Anfänge dem allgemeinen politischen Zusammenbruch Europas weit vorauf liegen und die in schnellem Durchbruch ins Zentrum unseres künstlerischen Zeitgewissens vorstoßen konnte, ist, ob man sie schon mit dem Schlagwort des Expressionismus taufen wollte, mehr als der Ausdruck kunstästhetischer Maxime. Sie ist äußerste Notwendigkeit gewesen, geboren aus dem Protest gegen den Materialismus einer Generation, der all unser äußeres Elend verschuldet hat.

Und wie die Revolutionierung der Welt, die sich im Ablauf der äußeren Geschehnisse nach Tagen, Wochen und Monden messen läßt, nicht eher zur Ruhe kommen kann, als bis sie ihr letztes Ziel eines vollkommenen Neuaufbaus im Geistigen und Sozialen erreicht hat, so bereitet auch das Werden der jungen Kunst, innerlich wieder entzündet im Gefühl des Erlebens, eine neue Plattform des Geistes vor, auf der sich alle Kulturvölker dieser Erde in der letzten Gemeinschaft des rein Menschlichen begegnen werden.

Sicher ist, daß die ungeheuere Gärung dieser Jugend kein Letztes sein kann. Der Reiz dieser Spannung schöpferischer Kräfte liegt allein in dem,

was sie, künstlerisch geformt, der Sehnsucht dieser Zeit selbst zurückgibt. Ihre Mission ist zunächst nur messianische Hoffnung. Aber weil dieser gemeinsame Aufschrei der Seele auch das Gefühl eines Jeden von uns berührt, die wir mitten im grauenvoll-schönen Erleben dieser Epoche stehen, ist diese junge Kunst in all ihren noch so heterogenen Äußerungen zuletzt doch ein Stück von uns selbst. Das wirft die Fäden schöpferischer Intuition herüber und hinüber. Das zeugt Ergriffenheit auf unserer Seite, da uns Natur nur die Rolle des Zuschauers erlaubte.

Diese junge Kunst (wir geben ihr die Auszeichnung der Jugend, weil sie bewußt im Kampfe steht), mag ihr im Einzelnen auch hier und dort der Makel bloßer Routiniertheit anhaften, ist, wo sie ernst und überzeugend auftritt, Manifestation einer neuen Gesinnung, die mit wuchtigem Flügelschlag die Welt durchzittert. Wer dies nicht empfindet, dem ist nicht zu helfen, da er amusisch zur Welt gekommen ist. Gegenüber der Naturnähe der letzten künstlerischen Epoche, wendet sich die neue Generation wieder den inneren Gesichten zu. Für sie bedeutet die Kunst nicht mehr artistisches Handwerk, sondern Erlebnis des Geistes, der zu den „Müttern" zurückstrebt und die Grenzen von Raum und Zeit, in die nur der Alltagsmensch, nicht der Künstler hineingeboren ist, bewußt verneint. Todfeind aller akademischen Überlieferung, die seit drei Jahrhunderten immerzu das Beste an Eigenem erdrosselt hat, folgt der Bahnbrecher unserer Tage nur dem Gesetz der inneren Stimme. Die kosmische Begrenztheit aller erdgebundenen Voraussetzungen, die ihn als Mensch umklammern, kann die transzendentale Kraft innerer Gesichte dennoch nicht hemmen. Hilflos irrt er, seiner Tragik als Schöpfer eines Neuen halbbewußt, im empirischen Kreis gewordener Tatsachen umher. Aber sein Instinkt führt ihn immer wieder zu dem Beispiel jener primitiven Kunstepochen zurück, die allein das Gefühl eines in sich versenkten Erleben Gottes als Ausgangspunkt jedweden künstlerischen Schaffens gelten ließen. Orient und Okzident, Buddhismus, Islam und Christentum wühlen schmerzliche Gleichnisse in seinem Inneren auf. Bis an die äußersten Grenzen prähistorischen Gestaltens irrt suchend sein Schöpfergeist zurück im Verlangen, das Symbol dieser unserer Zeit zu fassen, das einmal wie ein neues Kreuz über dem Golgatha von heute stehen wird.

Die Blätter dieses Buches erzählen von dem, was hier nur von ungefähr angedeutet werden konnte. Sie geben den Querschnitt durch die nach

unserem Gefühl wertvollste künstlerische Produktion dieses Jahres, soweit sie zunächst für Deutschland in Betracht kommt, ohne Anspruch darauf zu erheben, lückenlose Berichterstattung zu erfüllen. Der äußere Rahmen zog Grenzen und da wir hoffentlich, gestützt auf den Erfolg dieser ersten Veröffentlichung, das Jahrbuch in jedem Spätherbst neuaufzulegen in der Lage sein werden, wird auch in den nächsten Jahrgängen viel von dem nachzutragen sein, was heute bereits im Geiste unserer künstlerischen Erfüllung am Werke ist. Aber dies darf der Herausgeber dennoch ohne Überhebung feststellen: Dieser Band ist nicht nur im Ganzen ein schlagender Beweis für die starke schöpferische Kraft im Künstlerischen, die heute der jungen Generation innewohnt, sondern auch ein Konvent an literarischen Mitarbeitern, wie er besser kaum zu finden war. Dichter und Kunstgelehrte von Rang haben sich hier vereinigt, um die Probleme der modernen Kunst von den verschiedensten Ausgangspunkten aus zu durchleuchten und das Wesen schöpferischer Kunst im Sinne unserer Zeit den Tausenden nahezubringen, die verbildet durch falsche Erziehung, den Weg zur jungen Kraft noch nicht gefunden haben.

Lächerlich und töricht wäre es zu glauben, daß diese nicht ein Teil unserer letzten Sehnsucht wäre. So arm wir auch politisch als Volk geworden sein mögen, indem wir zunächst für die Sünden eines unerhörten Materialismus büßen, so hoffnungsvoll stimmt uns trotz allem der Glauben, der dem Wollen unserer jungen Kunst erwächst. Ein Volk kann äußerlich darben und elend werden im Banne überlegener Macht, die heute noch an das Evangelium von Bajonetten und Kanonen glaubt. So lange sich in ihm die geistigen Kräfte regen, die Weltanschauung propagieren, kann es nicht zu Grunde gehen. Aufgabe der Kunst ist es, heute mehr denn je, die Brücke zu den Völkern hinüber zu schlagen, die sich noch immer waffenklirrend gegenüberstehen.

B.

Graphiſche Originalbeiträge.

Ludwig Meidner: Bildnis Dr. K. Handſignierte Orginalradierung (nur der Vorzugsausgabe beigegeben).
Max Pechſtein: Fiſcherhafen. Originallithographie.
Franz Nitzſche-Nitzſche: Leid. Holzſchnitt.
Max Burchartz: Frau vor dem Fenſter. Originallithographie. (Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Düſſeldorf.)
E. Adam Weber: Am Brunnen. Holzſchnitt.
Wilhelm Morgner: Bärtiger Mann. Linoleumſchnitt.
Joſef Eberz: Verſöhnung. Originallithographie.
Lyonel Feininger: Buttelſtedt. Holzſchnitt.
Erich Waske: Sonnenaufgang. Originallithographie.

Farbiger Umſchlag nach einem Entwurf
von Max Pechſtein.

Die Blätter von Pechstein, Burchartz und Eberz sind, als Einzelblätter auf der Handpresse hergestellt und von den Künstlern signiert, durch den Verlag Friedrich Dehne, Leipzig, zu beziehen.

Inhalts-Übersicht

Dem Aufsatz von Will Frieg über Morgner ist ein faksimilierter Brief des Künstlers aus Serbien 1915 an den Maler Georg Tappert beigegeben.

Verzeichnis der Abbildungen

Moderne Landschaftsmalerei

Von JOACHIM KIRCHNER
Mit 14 Abbildungen

I.

Die Landschaftsmalerei wird von der Kunstgeschichte nicht mit Unrecht vielfach als eine besondere Angelegenheit der germanischen Rasse angesprochen. Zur Begründung dieser Behauptung beruft man sich auf das liebevolle Naturstudium der Gebrüder van Eyck zu Beginn der nordischen Tafelmalerei, erblickt in Dürer den eigentlichen Begründer dieser Kunstgattung und feiert in Rembrandt und Ruysdaels durchgeistigter Landschaftskunst die vollendetsten Schöpfungen einer großen kosmischen Gesinnung. Gewiß! Dem romanischen Künstler stellt sich die Welt anders dar als dem Germanen. Seinem aufs Formale gerichteten Schönheitsideale entspricht es, sich in der Wiederholung menschlicher Gestalten Genüge zu tun, er sieht mehr oder weniger alles sub specie figurae humanae. Nicht als ob die Natur für ihn nicht existierte, aber sie bleibt stets etwas Untergeordnetes, etwas Nebensächliches, der Mensch ist ihm interessanter und wesentlicher als Berge, Wiesen, Wasser, Wald und Wolken. Und selbst da, wo er sich wie etwa Claude Lorrain oder Poussin an rein landschaftliche Motive heranmacht, bleibt der formale Eindruck der Einzelerscheinung, der Geist des Einzelfigürlichen das Wesentliche. Anders der Germane! Ihm ist der Baum nicht weniger beachtenswert als der Mensch. Das einzelne wird entselbständigt, Bäume, Wasser und Erdreich sind von einem bindenden elementaren Hauche durchweht, ein instinktives Gefühl für die Gesamtheit der Erscheinungen des unbegrenzten Alls ist bei jedem Wechsel des Stils als integrierende Eigenschaft dem nordischen Künstler von Hause aus mitgegeben. Und diese scheinbare Selbstverständlichkeit ist es wohl hauptsächlich, die uns die Betrachtung der Werke nordischer Landschaftskunst in besonderem Maße vertraut und wertvoll macht.

II.

Die vulkanische Erschütterung, die vom Jahre 1789 ausgehend ganz Europa umgestaltete und auch auf Wissenschaft und Kunst ihre reinigenden Wirkungen ausstrahlte, leitet in der Geschichte des Naturgefühls eine neue Epoche ein, die nach der Maniriertheit des gezierten und unwahren Schäferstils wie ein erfrischender Morgen aufging. Ein junges Geschlecht erstand, das mit einem „tiefsinnigen und energischen Geiste und in absolut originaler Weise in den Wust des Alltäglichen hineingriff und aus deren Mitte sich eine eigentümlich neue, leuchtende, poetische Richtung hervorhob". Das Unerhörte und Revolutionäre in der Kunst eines Friedrich, Runge, Dahl und Blechen, die nach dem Zusammenbruche Deutschlands und bei seiner Wiederauferstehung mit sittlichem Ernst und in durchgeistigter Form die romantischen Zeittendenzen für die Landschaftsmalerei fruchtbar machten, mag dem Beschauer des zwanzigsten Jahrhunderts nur schwer auffindbar erscheinen — Tatsache bleibt, daß diese Künstler damals neue, ureigenste Bahnen gingen, die, wie ein zeitgenössischer Kunsttheoretiker bekennt, auf jedes empfängliche Gemüt durchaus anregend, ja erschütternd einwirken mußten. Diese ihre anfangs unverstandene Isoliertheit und ihr von einem starken künstlerischen Willen geleitetes Streben, die Kunst aus der Trivialität eines abgestandenen Zeitgeschmackes einer neuen Blüte entgegenzuführen, bringt sie unserer Zeit menschlich näher. Die Brücke zwischen den jugendlichen Stürmern von einst und von heute ist leicht gefunden, wenn man erwägt, daß die Intentionen unserer jungen Künstlerschaft darauf ausgehen, sich nach dem politischen Bankerott aus der Verworrenheit einer materialistisch-mechanischen



Abb. 1. Bruno Krauskopf. Vorfrühling.

Weltauffassung herauszureißen, und daß ihre Sehnsucht auf eine wahrere, stärkere, unmittelbar dem Gefühl entlehnte Sprache gerichtet ist. Wie ehemals wird es schwer fallen, den modernen Menschen, der als Kind des Zeitalters der kompliziertesten maschinellen Erfindungen allen gefühlsmäßigen Momenten mit Skepsis begegnen wird, für die neue Kunst zu gewinnen. Man hatte es sich bisher unendlich leicht gemacht; man hatte sich daran gewöhnt, Kunstwerke ohne gefühlsmäßige Prätentionen zu betrachten, und allein die virtuosenhafte Technik und die Geschicklichkeit des Künstlers hinsichtlich der Ausführung seines Vorwurfes entschied über die Qualität eines Bildes. Die Gesinnung, die den Künstler zu einer besonderen Gestaltung, zu einer neuartigen Niederschrift seiner Phantasien drängte, stand nicht zur Diskussion, da ein Maßstab für derartig immensurable geistige Werte nicht gefunden werden konnte. Wollen wir der Kunst unserer Jugend gerecht werden, so müssen wir von Grund auf umlernen und uns daran gewöhnen, daß für die Beurteilung eines Kunstwerkes nicht die Naturwahrheit und die Geschicklichkeit der Wiedergabe eines Naturausschnittes alleiniger Gradmesser ist. Die Intensität des geistigen Konzentrationsvermögens, das Essentielle des Gegenstandes herauszuholen, ist das Entscheidende. Es kommt auf die Möglichkeit an, für das Besondere einer Empfindung, einer Stimmung die prägnante Ausdrucksform zu finden, und aus der natürlichen Erscheinungsform das ihr eigentümlich Spirituelle herauszudestillieren. Die Modalitäten der Lösung eines solchen Vergeistigungsprozesses sind selbstverständlich so zahlreich, so viele Künstlerindividualitäten



Abb. 2. Bruno Krauskopf. Beſtrahlte Landſchaft.

es gibt. Bekehren wir uns erſt einmal zu dem Grundſatze, daß wir von dem Künſtler billigerweiſe nicht eine ſklaviſche Nachahmung der Natur verlangen können — denn das iſt eine rein handwerkliche Arbeit, die mit jeder gut zeichnenden Linſe eines photographiſchen Apparates geleiſtet werden kann — ſondern daß die Kunſt erſt da anfängt, wo ſie ſich von den naturaliſtiſchen Elementen loslöſt und mit geiſtigen Ausdrucksmitteln frei zu ſtiliſieren beginnt, ſo dürfte die rechte Baſis zur Würdigung der Werke der neuen Landſchaftsmalerei gefunden ſein.

III.

Sieht man einmal ganz davon ab, daß jeder unſerer modernen Landſchaftsmaler über eine individuelle Technik und Farbenſkala und über eine perſönliche Art des Vortrages verfügt, ſo iſt in ihnen allen doch der eine Wunſch lebendig, ſich bei der Geſtaltung von der zufälligen Beſonderheit des Gegenſtandes frei zu machen, und ihn in eine geiſtige Sprache überſetzt in viſionären Formen auf der Leinwand erſtehen zu laſſen. Eine ſubjektive, höchſt individuelle Form der Landſchaftsmalerei wird erſtrebt, in der der Künſtler mit ſeinem Vorwurfe frei ſchaltet, ihm ſeine Gefühle aufdrängt und ihm dadurch Bedeutung und Sprache leiht. Wie der Philoſoph aus ſich heraus ſeine Gedankenwelt aufbaut, ſo bildet ſich der moderne Künſtler aus dem Überſchwang viſionärer Eingebungen ſeine Welt; Anregungen, die ihm die Natur darbietet, werden

durch ſeine Leidenſchaften und Empfindungen vergeiſtigt. Es genügt ihm nicht, einen Landſchaftsausſchnitt in differenzierten Lichtſtimmungen und Farbennuancen, wie er ſich in einem beſtimmten Momente dem Auge darbietet, feſtzuhalten, er ſucht aus dem Wechſel der Erſcheinungen das ihm weſentlich und ewig bedeutungsvoll Erſcheinende herauszuſchälen. Seine Stellungnahme zur Natur iſt philoſophiſcher als die des Impreſſioniſten, ſentimental in Schillerſchem Sinne, da ſeine Bilder die Natur nicht unbefangen wiederſpiegeln, ſondern als Ausdruck eines inneren Erlebniſſes gewertet ſein wollen. Ein Landſchaftsmaler dieſer Art wird es verſchmähen, nach billigen Effekten zu haſchen und nur das anmutig Gefällige eines beſtimmten landſchaftlichen Eindrucks im Bilde feſtzuhalten. Er malt nicht Berge und Fluren, Flußläufe und Seen an dieſem oder jenem Orte, ſondern das Gebirge, die See, ort- und zeitlos als Ausdruck eines unveränderlichen, ſich ſtets gleichbleibenden Weltgeſchehens. Iſt er wie Franz Heckendorf in den Orient gewandert oder hat er wie Max Pechſtein die Südſee bereiſt, ſo will er auch hier nicht mit dem photographiſchen Apparate wetteifern oder als temperamentvoller Plauderer und Illuſtrator die Herrlichkeit fremder Wunderländer kommentieren, ſondern er ſucht die Beſonderheit des exotiſchen Charakters dieſer Landſchaften aus dem Vielerlei des Sichtbaren herauszuheben. Und auch da, wo er ſich in der Darſtellung von der reinen Natur entfernt und die Behauſungen der Menſchen zum Gegenſtande ſeiner Darſtellung macht, malt er das Dorf in ſeiner typiſchen Gemeinſchaft mit der umgebenden ländlichen Natur, zeigt er uns die Stadt in ihrer Armſeligkeit als Wohnſtätte arbeitſamer Menſchen, die in engen Mietshäuſern, umgeben von ragenden Fabrikſchloten freudlos ihr Daſein friſten. So wird uns der moderne Landſchaftsmaler zum Führer und Interpreten in der Welt des Sichtbaren, ſeine Kunſt iſt eine ſtumme Mahnung, den Blick von der Zufälligkeit der einzelnen Erſcheinung abzuwenden und den allgemeinen geiſtigen Potenzen, die in den Dingen verborgen ſchlummern, eine höhere Bedeutung beizumeſſen.

IV.

Für die beſondere Art der Durchführung des Vergeiſtigungsprozeſſes gibt es keine beſtimmten Rezepte und Regeln. Jedes Künſtlertemperament wird die Natur anders empfinden und für die Überſetzung der real gegebenen Formen ſeine eigentümliche Handſchrift wählen. Der eine wird ſich mehr an die ſichtbare Erſcheinungsform halten, der andere bei der Geſtaltung viſionärer Vorſtellungen zu größerer Abſtraktion neigen. Immerhin mangelt es trotz aller Differenziertheit nicht an gemeinſamen ſtiliſtiſchen Merkmalen. Der Kontur, den die auf maleriſche Prinzipien aufgebaute impreſſioniſtiſche Kunſt gefliſſentlich vernachläſſigt hatte, lebt von neuem auf, am ſtärkſten vielleicht in Pechſteins, Heckendorfs und Waskes Landſchaften, die gerade durch den zwingenden Rhythmus der Linienführung eine prägnante Note erhalten. Bemerkenswert iſt, daß die Linie niemals an der vorderen Bildfläche haften bleibt, ſondern ſtets in die Tiefe des Bildes führt. Dies Moment iſt nicht unweſentlich, da der lineare Stil, zumal da, wo er eine teppichhaft dekorative Wirkung erſtrebt, zu einem Verharren in derſelben Fläche auffordert. Wie ſehr es aber gerade den modernen Landſchaftern auf tiefenhafte Wirkungen ankommt, beweiſt die Tatſache, daß ſie ſich ihre Landſchaften aufbauen und in räumliche Schichten gliedern. Hierdurch erhält die geſamte Bildkompoſition ein plaſtiſches Gefüge und die von der Pleinairmalerei her übliche Luftperſpektive erſcheint vollgültig erſetzt. Zugleich aber iſt mit dieſer neuartigen Bildgliederung die ſtruktive Grundlage für ein rhythmiſches Element gewonnen, das für die moderne Landſchaftsmalerei von weſentlichſter Bedeutung iſt. Man wird der jungen Kunſt nie



Abb. 3. Erich Waske. Häuser in Landschaft.

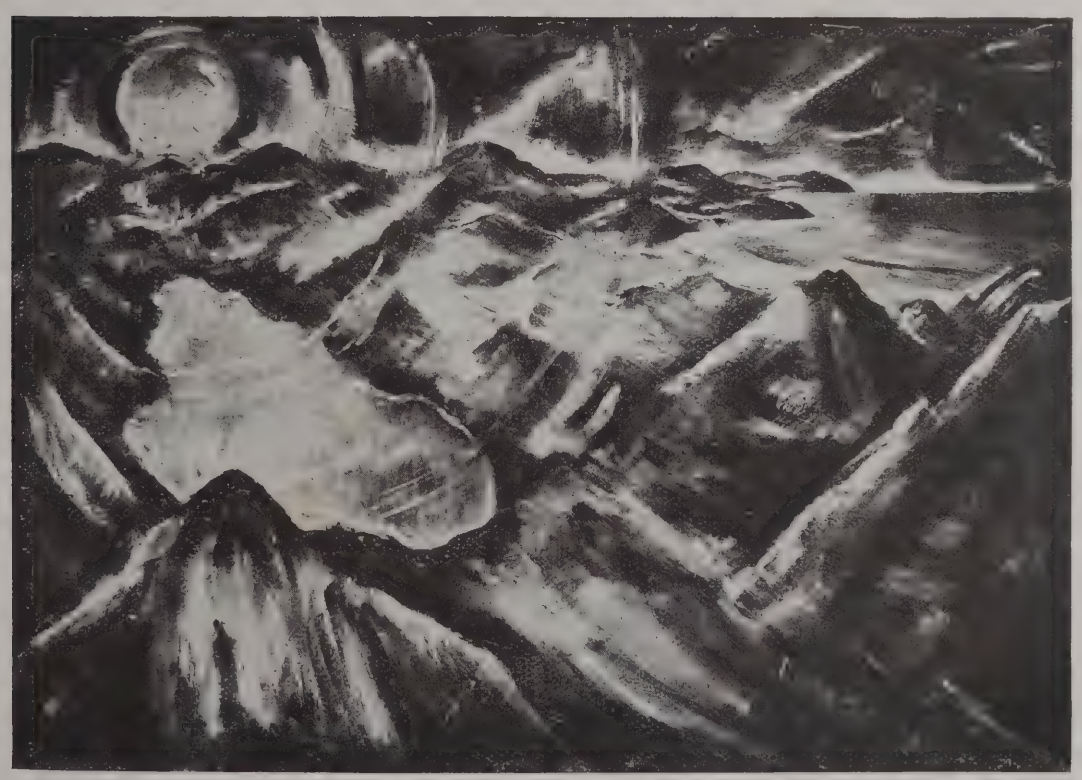


Abb. 4. Erich Waske. Chaotische Landschaft.



Abb. 5. Max Pechstein. Monsun (Palau).
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

gerecht werden, wenn man nicht ihren Kultus der Linie und ihre Betonung der Konturen als die notwendigen Voraussetzungen für die rhythmische Gestaltung des Gesamtkunstwerkes zu werten imstande ist. Man muß ein Gefühl für den Zusammenklang dieser Linien mitbringen, für die Musik, die bald ruhig abgeklärt, bald lebhaft nervös, zuweilen aber auch stürmisch erregt die vieltönige Skala der Empfindungen in uns zum Schwingen bringt. Temperamente spiegeln sich in diesem Rhythmus wieder, Leidenschaften, verhaltene und aufbrausende, sprechen sich aus, Bekenntnisse, seelische Kämpfe, Weltanschauungen und Menschenschicksale sind aus ihm herauszulesen, Phantasien und hoffnungsvolle Träume scheinen in ihn hineingeheimnist zu sein. Nicht minder bedeutsam als der lineare Rhythmus ist das koloristische Element. Der moderne Landschaftsmaler verwirft bewußt die feine Differenzierung der Farben, ihre Abstufung in Valeurs, wie sie der Impressionismus kultiviert hatte; lebhafte und starke lokale Farben beherrschen seine Palette, die damit an koloristischer Kraft bereichert erscheint. Gewiß wahrt auch hier jeder Künstler seine Eigenart, verfügt über eine charakteristische Farbenskala. So bevorzugt Willy Jaeckel Englischrot und Ocker, Krauskopf Chromoxydgrün und Casseler Braun, während in Erich Waskes Bildern rosagraue und smaragdgrüne Farbentöne eine geistig visionäre Stimmung aufdämmern lassen. Mag so überall die persönliche Note gewahrt bleiben, entscheidend für den Eindruck ist die Intensität der Leuchtkraft dieser Farben, die Fähigkeit mit ihnen Symphonien zum Klingen zu bringen, die ähnlich wie die rhythmische Gestaltung der Linien als Ausdrucksfaktoren geistiger Potenzen anzusehen sind. Sie mögen jubelnd aufblitzen oder mystisch geheimnisvoll ab-

gedämpft sein, überirdische Helligkeiten oder magisches Dunkel verbreiten, sie mögen kalt und spröde, oder weich und tonig erscheinen, immer sind sie Träger von Melodien, die nicht als das Ergebnis wissenschaftlicher Farbentheorien gewertet sein wollen, die vielmehr durch Visionen des Künstlers in unsere Welt hinübergetragen sind. Derselbe Eindruck drängt sich bei der Beurteilung des Lichtproblems auf. Eine neue Ausdrucksform für die überwältigende Größe des Sonnenballs und seiner das All durchflutenden Strahlen wurde gefunden. Der Gedanke, der Philipp Otto Runges romantische Phantasie beschäftigte, als er das „Wirken der Elemente im Universum den Erscheinungen" auszudrücken wünschte, und was im David Caspar Friedrichs poetisch durchgeistigten Bildern zur Wirklichkeit ward, als er die Wunder des Himmels mit schlichter Innerlichkeit auf die Leinwand brachte, scheint in unseren jungen Künstlern neue Gestalt gewonnen zu haben. Ein Gefühl der Ehrfurcht vor dem himmlischen Phänomen mag sie von selbst bestimmt haben, nicht den pikanten Reiz flüchtiger, interessanter Lichtstimmungen festzuhalten, sondern die Sonne in ihrer kosmischen Allgewalt, in ihrem hoheitsvollen Strahlenglanze zu zeigen. Landschaften mit einer mildverklärten Morgensonne, deren radiale Strahlen sich über die Erde ausbreiten, wechseln mit anderen ab, in denen die bewegte, nervöse Linienführung durch die Kraft des Lichtes lebhaft gesteigert wird, und mit solchen Bildern, in denen ein mystisch silbriger Strahlenglanz die Landschaft aufhellt. Subjektiv eigenwillig mag die moderne Lösung des Lichtproblems erscheinen; und doch ist sie voller Stimmung und zwingender Größe — das Wunder einer Ausdrucksform, die das dem menschlichen Auge bedingt sich Darbietende in die Sphäre des Unbedingten, des Göttlichen erhebt.



Abb. 6. Max Pechstein. Palaulandschaft.
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

V.

Da die neue Kunstgesinnung sich von vornherein nicht mit dem Ballast eines festumrissenen Programms und bestimmter Doktrinen beschwert hat, läßt sie für die Entwicklung der Landschaftsmalerei die Möglichkeit einer weiteren Steigerung erhoffen. Wir dürfen in den bisher vorliegenden Werken vielleicht die Ergebnisse ihrer Sturm- und Drangzeit erblicken, die Vorboten einer zukünftigen Ausdruckskunst, für die ein neu heranreifendes Geschlecht völliges Verständnis bekunden wird, — ein Geschlecht, das sich nicht damit zufrieden gibt, in der Kunst die materialistische Note des nach Augenblickserfolgen jagenden modernen Lebens widergespiegelt zu finden, dessen Sehnsucht vielmehr auf Ewigkeitswerte, auf die Ideen der Erscheinungsformen gerichtet ist. Der Künstler der Zukunft soll ein Führer durch das weite Reich dieser Ideen, ein Interpret des unendlichen Reichtums der Natur sein, deren tiefe Symbolik er uns erkennen lehrt. Er wird zwar selbst wohl stets ein Suchender sein, aber zugleich auch ein Wissender, der durch göttliche Eingebungen begnadet, für das geheimnisvolle Leben der Natur und den Zusammenhang und die wunderbaren Wechselwirkungen der kosmischen Erscheinungen einen Ausdruck und eine Sprache finden wird, die auch die Seele des Beschauers mit einer Ahnung für den hohen Sinn und die ewige Bedeutung der Geheimnisse des Alls zu erfüllen vermag. Vielleicht wird der Wunsch und die Sehnsucht einer ganzen Generation in der Schöpfung solcher Kunstwerke Gestalt und Ausdruck finden.



Abb. 7. Franz Heckendorf. Hüttenwerk.

Asiatischer und europäischer Geist in der Kunst

Von PAUL COHEN-Portheim

I.

Nicht über die Werke der asiatischen und der europäischen Kunst will ich schreiben, sondern über das, was ihnen zugrunde liegt. Über das, was mir als das wesentlich Asiatische, und als das wesentlich Europäische in der Kunst erscheint; wodurch sie sich unterscheiden und worin sie sich gleichen.

Es ist die allgemeine Ansicht, daß zu allen Zeiten und bei allen Völkern die Kunst wesentlich dieselbe ist, daß es nur eine Kunst gibt. Kunstwerke, meint man, sind entweder gut oder schlecht, und geht dabei von der Voraussetzung aus, daß es ein unbedingtes und sich ewig gleichbleibendes Kunstideal gibt. In Wahrheit ist aber dieses Ideal fast für jede Generation ein anderes, und was die eine Zeit am höchsten schätzt, verachtet die andere.

Als Napoleon den Auftrag gab, einen Ruhmestempel (die Madeleine) zu bauen, schrieb er, daß er keinen Kirchenbau wünsche, denn was Kirchen anbeträfe, so wäre der Pantheon und selbst Notre-dame schwer zu übertreffen — ein Kunsturteil, das wohl der jetzigen Generation überraschend vorkommt.

Die Zeit Napoleons war die letzte, die einen eigenen Stil in der Kunst besaß: den Empirestil, den Klassizismus. Stil ist der Ausdruck eines Glaubens, einer Überzeugung und schließt darum Unparteiischkeit anderen Überzeugungen gegenüber aus. Das 19. Jahrhundert hatte keinen Glauben und keinen Stil und würdigte daher jede Kunst.



Abb. 8. Franz Heckendorf. Orientlandschaft.

Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei“.



Abb. 9. Wilhelm Kohlhoff. Häuser am Berghang.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei".

So glaubte man wenigstens, in Wahrheit aber würdigte man nur die europäische Kunst, verstand unter Kunst überhaupt nur diese.

Man hielt sich für unparteiisch, aber man glaubte an die unbedingte Überlegenheit Europas und alle Kunstbetrachtung ging von diesem Standpunkt aus. Als der Höhepunkt der europäischen Kunst galt stets — und mit Recht — die Antike; was vor ihr lag, betrachtete man als primitive, archaische Kunst, als die Vorbereitung zur Antike, was auf die Antike folgte, mehr oder weniger als Dekadenz. Obgleich man auch die gotische Kunst liebte, konnte man ihr gegenüber keinen kritischen Standpunkt finden; da man aber dennoch ihr von der Antike so grundverschiedenes Wesen fühlte, so erklärte man dasselbe einfach als rasseneigentümlich, als „germanisch". Das Barock galt als Dekadenzkunst, und die außereuropäische Kunst als primitiv oder exotisch, eigentlich überhaupt nicht als Kunst, wenn man auch den Reiz des asiatischen Kunstgewerbes anerkannte.

Es lag dies zum großen Teil daran, daß die asiatische Kunst noch wenig bekannt war; erst die Ausgrabungen und Forschungen in Babylon, Assyrien, Ägypten und (in neuester Zeit) Kreta lehrten die große alte Architektur und Skulptur des Ostens (und die Abhängigkeit der griechischen Kunst) kennen. Noch später entdeckte man die japanische Kunst (zuerst den Farbenholzschnitt, der den Impressionismus so stark beeinflußte) und eigentlich erst in den allerletzten Jahren, die indopersische und die chinesische Kunst, die größte von allen.

Hierdurch ist die europäische Kunstanschauung so stark beeinflußt worden, daß man wohl, ohne zu übertreiben, von einer Umwertung aller Werte sprechen kann. In den letzten Jahren fing denn auch die Ästhetik an, eine neue Basis zu suchen, um einen Standpunkt zu finden, von dem aus europäische Kunst (klassische, sowie gotische) und orientalische Kunst überblickt und gewürdigt werden könnten.

Bei den meisten Schriftstellern herrschte die Empfindung, daß die asiatische Kunst der Gotik verwandt und beide der Antike entgegengesetzt seien, darüber hinaus aber — wenn sie das Wesen dieser Verwandtschaft und dieses Gegensatzes suchten, gelangten sie zu verschiedenen Folgerungen und zu keiner überzeugenden Erklärung.

Worringer z. B. sucht den Gegensatz zu erklären, als den der „Abstraktion", die aus Furcht vor der Außenwelt und der „Einfühlung", die auf Liebe zur Außenwelt beruht. Da ihm aber die Abstraktion doch nicht ausreichend erscheint, um eine so verschiedenartige Kunst, wie die der Primitiven, der Orientalen und des Mittelalters zu erklären, so spricht er

von verschiedenen Arten der Abstraktion; der auf Furcht beruhenden Abstraktion des Primitiven, der über dem Erkennen stehenden des Orientalen und der zwitterhaften mißglückten Abstraktion der Gotik. Schließlich gelangt er dazu, die abstrakte Kunst als monotheistische, und die einfühlende Kunst als pantheistische Kunst zu bezeichnen. Er gibt überaus wertvolle Anregungen, aber er verwickelt sich in Widersprüche. (Ihm zufolge wäre z. B. die buddhistische Kunst Chinas abstrakt und monotheistisch.) Der Holländer J. Havelaar setzt statt Abstraktion und Einfühlung, Symbolik und Realismus. Symbolik erscheint mir treffender als Abstraktion, Realismus dagegen (wegen der Zweideutigkeit des Wortes) ein schlechter Ersatz für Einfühlung.



Abb. 10. Wilhelm Kohlhoff. Visionäre Landschaft.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei".

„Abstraktion" sowohl als „Einfühlung" erscheinen mir unerläßlich zur Schaffung aller Kunstwerke. Einfühlung (d. h. objektivierter Selbstgenuß im und durch das Kunstwerk) ist auch dann vorhanden, wenn dasselbe einem Angstgefühl entspringt — denn Gefühl kann sowohl Angst sein, als auch Liebe, — aber in beiden Fällen ist das Gefühl, das es erweckt, „Lust". Das Kunstwerk ist stets eine „Wunscherfüllung". Abstraktion ist Vorbedingung aller Kunst, insbesondere der bildenden Kunst, ohne sie ist kein Formwerden des chaotischen Gefühls denkbar. Im engeren Sinne zwar ist „Abstraktion" linear und geometrisch aufzufassen, sie ist aber dann nur ein Ausdrucksmittel (und im übrigen durchaus nicht das Ausdrucksmittel der bedeutsamsten asiatischen Kunst!), im weiteren Sinne aber ist Abstraktion das Zurückführen des Komplizierten auf das Einfachere, des Zufälligen auf das Gesetzmäßige, ist Formen des Formlosen — kurz die wesentlichste und unerläßlichste Grundlage alles Kunstschaffens.

Ohne Einfühlung gibt es keinen Kunstdrang, der zum Schaffen der Werke führt, ohne Abstraktion keine Möglichkeit, diesen Drang zu befriedigen.

* * *



Abb. 11. Willy Jaeckel. Landstraße.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei".

Vielleicht gelangt man zu einer befriedigenderen Lösung der Frage, wenn man das Problem der Kunst nicht von dem der menschlichen Gesamtgeistestätigkeit losgelöst, sondern als einen Teil derselben betrachtet.

Individuum, sowie Menschheit stehen von dem Augenblicke ihrer Geburt an unter dem Zwange, sich mit der Außenwelt auseinanderzusetzen. Das Ich muß ein Verhältnis zu dem Nicht-Ich finden, muß suchen, eine Harmonie zu erreichen. Aus diesem Zwang entsteht und entwickelt sich alle Geistestätigkeit (natürlich auch schon in der vormenschlichen Evolution); Instinkt, Verstand (Intelligenz) und Intuition nennen wir die, wie wir annehmen, nacheinander entwickelten Teile des menschlichen Geistes, und alle dienen sie, wenn auch auf verschiedener Art derselben Aufgabe.

Man kann natürlich in keinem Augenblicke der so kurzen Menschheitsgeschichte von einer Alleinherrschaft eines dieser Geisteskomponenten reden, denn alle drei zusammen bilden erst den Menschengeist — trotzdem aber kann man unter diesem Vorbehalt Zeiten (sowie Völker oder Individuen) unterscheiden, in denen der eine oder andere Geisteskomponent vorherrscht, so daß wir sagen können, daß die primitive Periode unter der Herrschaft des Instinkts steht, und daß diese Herrschaft, infolge der Entwicklung des Verstandes, allmählich durch die der Intuition abgelöst wird.

Diese Entwicklungslinie wird man nun ebenso in der Kunst finden, wie in den anderen Betätigungsformen des Menschengeistes, so daß einer primitiven Zeit (Volk oder Individuum) eine Instinktskunst entsprechen würde, einer fortgeschritteneren, eine Verstandeskunst und der höchstentwickelten einer Intuitionskunst (über dem Erkennen stehend wie Worringer es ausdrückt).

Nun muß man aber berücksichtigen, daß die Kunst nur eines der Mittel ist, die den suchenden Menschen eine Welterklärung geben sollen. Kunst ist eine gefühlsmäßige Erklärung des Universums, sie entsteht aus und wendet sich an das Gefühl, darum ist Kunst (in enger Verbindung mit Religion) die wichtigste Geistestätigkeit einer Zeit, die unter dem Zeichen des Gefühles (sei es des Instinkts oder der Intuition) steht.



Abb. 12. Willy Jaeckel. Berglandschaft.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei“.

Aber nur in einer solchen Zeit.

Herrscht dagegen der Verstand, so wird statt der Kunst die Wissenschaft die führende Rolle übernehmen, und die Kunst wird zu einer solchen Zeit von ihrer eigentlichen Aufgabe vertrieben zu einer mehr oder weniger überflüssigen, wenn auch reizvollen Nebenbeschäftigung werden.

Genau das ist im wissenschaftlichen Zeitalter die Stellung der Kunst in Europa gewesen.

Solange der Mensch das Problematische des Universums fühlt, wird er sich dasselbe durch Symbole näherzubringen suchen — solche Symbole schafft ihm die Kunst; von dem Augenblicke an aber, wo er das Universum mit Hilfe der Naturwissenschaften verstanden hat (oder vielmehr verstanden zu haben glaubt), endet die Symbolik.

Ein Symbol setzt man für das, was man, ohne es zu verstehen, fühlt — „Naturgesetze“, chemische und physische Vorgänge symbolisiert man nicht. Darum ist die Kunst in einem Zeitalter des Verstandes nicht symbolisch — und damit hört sie auf, eine irgendwie hervorragende Rolle zu spielen.

Eine solche Entwicklung hat es nur zu einer Zeit, und auch dann nur in Europa gegeben. Die Entwicklung der Naturwissenschaften von der Zeit der Renaissance an bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gab der europäischen Menschheit ein neues Weltbild, und dieses war durchaus materialistisch. Soweit und solange diese Erklärung der Menschheit genügte, war ihr darum Kunst nichts weiter als ein Spiel. In dem Vor-



Abb. 13. Auguſt Böckſtiegel. Landſchaft.
Zu dem Aufſatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landſchaftsmalerei“.

herrſchen dieſes Geiſtes liegt der Charakter der neueren europäiſchen Kunſt begründet: ſie iſt (abgeſehen von vorübergehenden Reaktionen und einzelnen Individuen) eine Kunſt der phyſiſchen Welt, materialiſtiſche Kunſt.

Auf der materialiſtiſchen Welterklärung, die der Rationalismus gibt, beruht der tiefgehende Unterſchied, der die neue europäiſche Kunſt von aller aſiatiſchen Kunſt trennt (und der ſie auch in gleicher Weiſe von der durch chriſtlich aſiatiſche Einflüſſe beſtimmten gotiſchen Kunſt trennt).

Sobald die Kunſt aufhört, ſymboliſch zu ſein, d. h. Werke zu ſchaffen, die etwas bedeuten, bleibt ihr nur noch eine Möglichkeit: das (nunmehr nicht mehr rätſelhafte) Naturbild nachzuahmen.

Dieſe Entwicklung zur Naturnachahmung iſt der Gang der europäiſchen Kunſt geweſen und ſie hat ihren Gipfelpunkt im „Naturalismus“ erreicht.

Am reinſten trat der Naturalismus in der Literatur in Erſcheinung (denn dieſe iſt die verſtandesmäßigſte Kunſtform), im Roman und im Drama, und zwar vor allem in den Ländern, wo der wiſſenſchaftliche Geiſt am unbeſchränkteſten herrſchte: in Deutſchland und in Frankreich.

Wir erinnern uns alle an die Zeit, in welcher die Bühne ganz unter ſeinem Zeichen ſtand. — Um die größtmöglichſte Naturwahrheit zu erreichen, war z. B., wenn das Drama bei Nacht ſpielte, die Bühne ſo finſter, daß man überhaupt nichts mehr ſah; die Schauſpieler ſprachen — oft in einem unverſtändlichen Dialekt — kaum lauter als



Abb. 14. August Böckstiegel. Schlesische Dorfstraße.
Zu dem Aufsatz: „Joachim Kirchner, Moderne Landschaftsmalerei“.

im wirklichen Leben und häufig mit dem Rücken gegen das Publikum. Kostüme und Dekoration waren genau der Wirklichkeit nachgebildet, oder, wenn irgend möglich, „echt“. Um ganz konsequent zu bleiben, hätte man den Zimmern (denn in geschlossenen Räumen spielt sich fast stets das naturalistische Drama ab) noch die vierte Wand hinzufügen müssen. Damit hätte man die vollkommene Wirklichkeitsnachahmung durchgeführt — und die dramatische Kunst gänzlich unmöglich gemacht.

Sucht die Kunst die Wahrheit in der Wirklichkeit, so hört sie letzten Endes auf, Kunst zu sein, und wird selbst zur Wirklichkeit.

An diesem, absichtlich auf die Spitze getriebenen Beispiel will ich zeigen, was das nur Europäische in der Kunst ist, wie weit die Kunst rationalistisch werden kann, ohne überhaupt aufzuhören, Kunst zu sein.

In der Zeit des Naturalismus, am Ende des 19. Jahrhunderts, gab es also eine rein europäische Kunst, die man als ein Wesen anderer Art der asiatischen gegenüberstellen kann. Die asiatische Kunst sucht die Wahrheit in einer geistigen Welt, die europäische Kunst in der materiellen Welt. Dem Asiaten ist die materielle Welt der Schein, der die Wahrheit trübt, er weiß, daß der Verstand diesen Schein schafft, und daß das Gefühl mittelst der Kunst die Wahrheit erkennt. Die Materie ist für ihn nur ein Produkt des Verstandes. Dem Europäer ist die materielle Welt die Wahrheit, weil er an den Verstand glaubt; das Gefühl erklärt er als Täuschung, als das „Eingebildete“, primär ist

die Materie, und der Geist ist eine Drüsensekretion. Hier liegt der prinzipielle und tiefste Gegensatz zwischen asiatischer und europäischer, zwischen der materialistischen Kunst einer Zeit, die vom Verstande beherrscht wird und der idealistischen Kunst einer Gefühlsperiode.[1]

Wir müssen uns daran erinnern, daß dieser Gegensatz nur ein vorübergehender war. Die Entwicklung des Verstandes und der Aufbau der Wissenschaft (oder vielmehr der exakten, der Naturwissenschaft) vollzog sich fast ausschließlich in Europa und während der letzten Jahrhunderte. Wie in der Tierwelt die eine oder andere Art eine Fertigkeit auf das Höchste entwickelt — ohne darum die anderen gänzlich zu verlieren, wie der Fisch schwimmt, der Vogel fliegt und das Säugetier geht (man denke auch an die Zwischenformen), und wie im Menschen alle diese Fähigkeiten eine neue Synthese finden, so scheint auch innerhalb der Menschenfamilie dasselbe Gesetz zu walten. Auf diese Art vollzieht sich ihre geistige (und damit auch die physische) Höherentwicklung. Der europäischen Menschheit der letzten Jahrhunderte fiel die Entwicklung des Verstandes zu, wie etwa den Säugetieren das Fortbewegen auf dem Festland, und wie diese, um das feste Element zu beherrschen, die Herrschaft über die Luft aufgeben mußten, so hatte auch die europäische Menschheit — und damit die Kunst — den Höhenflug verlernt.

Wie der Mensch die Synthese der Tierwelt (eine Synthese, die, um alle Fähigkeiten zu vereinen, in jeder einzelnen irgendeiner Tierart gegenüber im Nachteil ist) darstellt, so wird der Mensch der Zukunft, der „Übermensch“, eine Synthese der Menschenarten sein.[2]

Die europäische Synthese ist die Aufgabe der nächsten Zukunft, aber gleichzeitig und sie einschließend bereitet sich die asiatisch-europäische Synthese (bei der Amerika eine Hauptrolle zufällt) vor.[3]

Asien ist im Begriffe, sich das Beste der europäischen Verstandesentwicklung zu eigen zu machen, Europa unterliegt im wachsenden Maße der asiatischen Gefühlskraft.

Asien scheint, wie in einem Halbschlummer, die Schätze des Gefühls in seiner Kunst konserviert zu haben, bis der Augenblick gekommen war, um sie Europa zu übermitteln. Aus diesem parallelen Erziehungsprozeß, — dem zum Verstand und zur Wissenschaft in Asien, und dem zum Gefühl und damit wieder zur Kunst in Europa — wird das neue Menschentum und damit die neue Gefühlskunst geboren werden, und das wird die wahre „Intuitionskunst“ sein.

---

[1] Daß die wahre Aufgabe des Verstandes im Kunstschaffen statt der Nachahmung der Naturerscheinung im Aufsuchen des Gesetzes, das diese Erscheinung verhüllt, besteht, habe ich an anderer Stelle ausgeführt.

[2] Dazu dienen wohl alle die Erschütterungen und Umwälzungen, die in diesem Augenblicke physisch und geistig die Völker gewaltsam aufwühlen und durcheinander werfen. Aus dem Haß geboren, bewirken sie die Vereinigung; nie war der Haß der Rassen und der Klassen so groß, aber nie haben sie sich mehr mit ihren „Feinden“ beschäftigt und sie nie so sehr aus der Nähe kennengelernt. Wie viele Millionen Männer haben fremde Länder, Rassen und Sprachen kennengelernt und dafür, daß sie sie oft auch lieben gelernt haben, wird die unglaubliche Rassenmischung, die der Krieg hervorgebracht hat, in der nächsten Generation beredtes Zeugnis ablegen! Die Menschen haben gelernt, daß sie einander in allen Ländern sehr ähnlich sind, daß die Rassenähnlichkeiten sehr groß und die Rassenunterschiede sehr gering sind; sie haben jedoch dafür die Klassenunterschiede ins Ungeheuerliche übertrieben, aber auch dieser Kampf führt notgedrungen zur gegenseitigen Erkenntnis (wie intensiv beschäftigt sich das „Kapital“ jetzt mit dem „Proletariat“) und damit zur Versöhnung.

[3] Der Rest der Menschheit — die schwarze Rasse — ist im Augenblicke in der Entwicklung noch zu weit zurück, doch wird wohl hier Amerika durch seine Negerwelt die vermittelnde Rolle zufallen.

II.

Will man erkennen, welches Element Europa zu dieser Intuitionskunst fehlt, so muß man die große asiatische Kunst betrachten. — Wenn das rationalistische Europa das Gefühl verachtete, so geschah das, weil es nur das Gefühl, das unter dem Verstand liegt, kannte, weil die europäische Gefühlskunst, Kunst des Instinktes und ein Kind der Angst war. Kunst des über dem Verstand gelegenen Gefühles offenbarte sich in Europa nur in einzelnen überragenden Werken. Die Entwicklung des Individualismus bringt es mit sich, daß aus dem sinkenden, allgemeinen Gefühls- und Kunstniveau in einsamer Größe einzelne Individuen hervorragen, Diese überragenden Künstler kennt der Osten nicht, und sie würden ihm in ihrer isolierten Größe und Einsamkeit mitleidenswert erscheinen. Diese Größten zeigen uns das Niveau der zukünftigen Intuitionskunst. Will man dagegen die Kunst Asiens schildern, so stehen einem keine Künstlernamen zur Verfügung (ebenso, wie auch die Zeit die Namen der großen Maler, die in Chartres und der großen Bildhauer, die in Rheims wirkten, nicht aufbewahrt hat). Wir wissen nicht, wer der Bildhauer der Sphinx war, wer die assyrischen und babylonischen Friese schuf, und selbst in der viel späteren, chinesischen Kunst ist es schwer, ein Werk einem bestimmten Künstler mit Sicherheit zuzuschreiben. Das Volksgefühl schuf das Kunstwerk, das allgemeine Gefühlsniveau drückt sich in ihm aus. Man hatte dort in viel geringerem Maße die Überzeugung von dem Werte des Individuums: dem Asiaten ist der Begriff des „originellen" Künstlers unverständlich.

Darum ist auch der Lehrgang der Künstler ein so grundverschiedener. Das eine Extrem sahen wir im modernen Europa, wo der Künstler alle Tradition verachtete und jede Schulung als eine unberechtigte Zwangsherrschaft über seine Individualität ablehnte, wo ein jeder sorgsamst das hütete und pflegte, worin er von anderen abwich, und nur einen Wunsch kannte: individuell zu sein. Das andere Extrem zeigt uns die chinesische Malerei, in der jede Darstellungsart, jede Naturform ein für allemal festgesetzt ist. Der junge Künstler lernt die Malerei wie ein Alphabet. Es gibt eine absolut festgesetzte Art, wie das Gewölk, das Gestein, das Wasser, die Tracht und selbst das Menschenantlitz wiederzugeben sind. Je vollkommener er diese beherrscht, je unindividueller er also ist, um so bedeutender ist der Künstler. In diesen beiden Extremen zeigt sich, wie in jeder Karikatur, das Typische. Europa strebte zum großen Individuum, Asien zum universellen Höchstniveau. Darum kann man die Kunst Europas seit der Renaissance nur in den Werken der Größten kennenlernen. (Man denke an Holland ohne Rembrandt und Hals, Deutschland ohne Dürer und Holbein, an die englische Literatur ohne Shakespeare, an die Musik ohne Bach, Mozart und Beethoven — es bleibt ein lebloser Rumpf.) Die Kunst Asiens aber kann man in einem beliebigen, anonymen Kunstwerk, ja in einem Werke des Kunstgewerbes, etwa einer frühchinesischen Vase, verstehen lernen.

Whistler hat einmal gesagt: „Ein Japaner malt einen Blütenzweig — und es ist der ganze Frühling; ein Europäer malt eine große Frühlingslandschaft mit einem Wald von blühenden Bäumen, — und sie hat nicht den Wert einer einzigen Blüte." Überaus fein gibt dieser Spruch den Kontrast wieder: das ist das „Asiatische" und das „Europäische". (Whistler sprach von der Kunst der achtziger Jahre.) Der Japaner malt den Geist des Frühlings, den er durch den Blütenzweig symbolisch ausdrückt, der Europäer

bildet die physische Tatsache nach, und weil der Geist — an den er ja nicht glaubt — fehlt, bleibt sein Werk gefühllos und tot.

* * *

Vor allem in der buddhistischen Kunst Chinas und Japans kann man Intuitionskunst kennen lernen. — Die Wiege des Buddhismus ist Indien, und in der indischen Metaphysik liegt die Wurzel der Intuitionskunst. Tagore sieht mit genialem Scharfblick den grundlegenden Unterschied zwischen der griechischen und der indischen Kultur schon in ihrem Ursprung. Griechische Kultur ist ein Produkt der Stadt, „sie hat eine Wiege aus Ziegeln und Mörtel", indische Kultur stammt aus den Urwäldern, in denen die arischen Eindringlinge sich niederließen. Sie blieb in steter Berührung mit der Natur, mit Tier- und Pflanzenwelt. Hier trennen sich gleich am Anfang die Entwicklungswege. Griechenland verfolgt weiter das Prinzip der Trennung, fördert den Intellekt und den Individualismus. Es isoliert den Menschen von der nichtmenschlichen Schöpfung (die er nur menschlich beseelt versteht, daher die Faune, Dryaden, Nymphen usw.), es sieht in dem Menschen das Maß aller Dinge, und die konsequente Entwicklung dieses Geistes führte zur Wissenschaft. Diese schafft dann das Ideal des Menschen als Herrscher über eine besiegte, feindliche Natur.

Indien beginnt im Universalismus und bleibt in ihm. Über den Universalismus ist keine Entwicklung denkbar, nur vertieft sich das Verständnis des Universums. Aus einem naiven wird ein durchgeistigter Pantheismus, der Veda folgen die Upanishads. Es ist eine Entwicklung vom primitiven zum entwickelten Gefühl, vom Instinkt zur Intuition. Indien erkennt rein aus dem Gefühl, daß die Sinnenwelt ein trügerischer Schein: Māja ist (was die europäische Metaphysik Jahrtausende später durch Kant, und die europäische Wissenschaft erst im 20. Jahrhundert auf dem Verstandeswege entdeckt). Weil Indien die Einheit von Mensch und Welt fühlt, sieht es das Ideal in der vollkommenen Einheit, in der Harmonie und erkennt das „Ich" als das Hindernis zu dieser. Weil es aber nicht an die Sinnenwelt, sondern an die Geisteswelt glaubt, sucht es eine innere Harmonie. Indien will den Menschen nicht zum Herrscher über die feindliche Natur machen, sondern will die Einzelseele in der Universalseele verschmelzen lassen.

Das ist der Geist Indiens und er zeigt sich am reinsten und höchsten in der Buddhistischen Kunst Chinas und Japans.[1] Die Buddhistische Kunst Chinas beruht nicht auf dem spezifisch buddhistischen, sondern auf dem allgemein indischen Ideal: dem der Harmonie mit dem Universalgeist, diese ist das Ziel der Malerei und Skulptur, der Grundgedanke der chinesischen Mystik seit Lao-tse.

Diese Kunst ist durchans „einfühlend", aber im höchsten Sinne des Wortes: nicht in die Materie, in Māja, sondern in den Universalgeist, in Brahma sucht sie die Einfühlung. In dem Weltgeist sucht sie die Harmonie, das Tao. Sie sieht im Sinnlichen nur die Verkörperung des Übersinnlichen, darum wirkt sie stets mystisch und bleibt immer symbolisch.

Es ist nicht mehr die primitive Symbolik der Weltangst, die Fabelwesen erschuf, es

[1] Der Buddhismus war in Indien selbst nicht schöpferisch in der Kunst, denn er war eine Verstandesreaktion gegen den Brahmanismus, etwa der indische Protestantismus, aber durch ihn wurden auch die früheren indischen Ideen nach China übertragen. Sein Schicksal ist eigentümlich, in Indien selbst starb er bald wieder aus, aber er eroberte Tibet, China und Japan. Bei dieser Eroberung büßte er jedoch seinen Charakter ein, und was sich durch ihn übertrug, war gerade das, was er in Indien bekämpft hatte. Es gelang dem protestantischen Missionär, die halbe Menschheit zum Katholizismus zu bekehren!



Ewald Dülberg. Bildnis Dr. Kantorovicz.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid
„Die Darmstädter Sezession“.

iſt die Symbolik, die der Intuition entſpringt, der Einſicht, daß „alles Vergängliche nur ein Gleichnis iſt“. — Chorus myſtikus!

Es bleibt ſich darum ganz gleich, was dieſe Kunſt darſtellt, und ſie ſtellt mit Vorliebe gerade die gewöhnlichſten und niedrigſten Dinge dar. — Beim Anblick der größten Dinge empfindet ſchließlich ein jeder das Gefühl der Größe und der Ewigkeit. Der Himalaja oder der Ozean und das Rieſenhafte in der Kunſt ſind zu allen Zeiten und bei allen Menſchen ihrer Wirkung ſicher. Das primitive Gefühl drückt ſeine Weltangſt in den Rieſenſymbolen der aſſyriſchen Cherubim, in der Sphinx und in der Pyramide aus, die Intuition hat die Wirklichkeit durchſchaut und die Sinnenwelt überwunden, darum wird ihr alles zum Symbol. Sie hat die Einheit und Allgegenwart des Geiſtes gefühlt, und ſie ſieht ihn gleichwertig in allem. Jede Naturform iſt ihr eine Hülle, durch die der Geiſt leuchtet, und es iſt ihr gleich, ob ſie einen Bambushalm oder den Buddha darſtellt, denn beide ſind ihr gleichwertige Symbole des einen Geiſtes. So iſt „jedes Kunſtwerk ſymboliſch und weiſt über ſich ſelbſt hinaus“ und darum „malt der Japaner einen Blütenzweig, und er iſt der ganze Frühling“.

* * *

Wir ſehen alſo, daß im letzten Grunde der Unterſchied des aſiatiſchen und des europäiſchen Kunſtideales auf dem verſchiedenen Glauben beruht. In dieſem Sinne iſt die Kunſt immer Ausdruck der „Religion“. Europa glaubt an die Materie, Aſien an den Geiſt. Die europäiſche Kunſt ſeit der Gotik hat die Geiſteswelt geleugnet, da aber jede Kunſt, wie überhaupt alles Menſchenſtreben ſtets Einheit ſucht, ſo hat ſie Einfühlung in die Außenwelt, Vereinigung mit der Wirklichkeit zu erreichen geſucht. Kunſt iſt aber Geiſt, der ſich in Materie manifeſtiert und Geiſt kann ſich nur mit Geiſt vereinigen; ſucht er in der Sinnenwelt aufzugehen, ſo ſtirbt er an dem Verſuche.

Darum lag um die Jahrhundertwende die europäiſche Kunſt im Sterben. Wohl nie hat es eine Zeit gegeben, in der die Kunſt eine ſo geringe und ſo unwürdige Rolle geſpielt hätte. Die aſiatiſche Kunſt war Angelegenheit des ganzen Volkes, der Künſtler unterſchied ſich nur durch größere, ſchöpferiſche Begabung von den anderen. Darum (und nicht wegen einer beſonderen, „kunſtgewerblichen Begabung“) iſt dort jeder Gebrauchsgegenſtand ein Kunſtwerk; ſelbſt dem geringſten Handwerker war es unmöglich, einen Gegenſtand herzuſtellen, der bedeutungslos geweſen wäre. Das künſtleriſche Gefühl zeigte ſich in der Kleidung, in dem Geſchirr, in jedem Haus, mit allem, was es enthielt; wollte man aber ein Feſt feiern, ſo entrollte man ein Bild und hing es an die Wand (wie fein iſt die Kunſtliebe, die den Genuß nicht durch immerwährendes Zuſammenſein mit dem Kunſtwerk abſtumpfen will), ſtellte eine Vaſe mit Blumen, die mit dem Bilde übereinſtimmten, vor dasſelbe, und lud dann ſeine Freunde ein, den Genuß zu teilen. Kunſt durchdrang den Alltag, höchſte Kunſt bot der Feſttag.

Im „wiſſenſchaftlichen Zeitalter“ war die Kunſt aus dem Leben des Volkes verſchwunden. In grotesk-häßlichen Mietskaſernen wohnten geſchmacklos gekleidete Menſchen (am Geſchmackloſeſten, wenn ſie ſich zum Feiertag geſchmückt hatten); ihre Möbel, ihr Geſchirr, alles was ſie umgab, war in Form, in Farbe, in Qualität und in Material eine einzige Todſünde wider den heiligen Geiſt der Kunſt. Die Reichen waren „kunſtliebend“, d. h. ſie kauften ſich Bilder von einem berühmten Künſtler, wie ſie ſich Schuhe von einem berühmten Schuhmacher kauften. Sie konnten es ſich ſogar leiſten, jemand zu bezahlen, damit er den ihnen ſelbſt fehlenden Geſchmack und „Kunſtſinn“ liefere,



Reinhold Ewald. Ruhiger Tag.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession“.

sie umgaben sich nicht nur mit kostbaren, sondern auch oft mit schönen Dingen — nur paßte diese Umgebung dann nicht zu ihnen. Die wenigen aufrichtigen Kunstfreunde aber wurden zu „Ästheten“, d. h. sie wandten dem Leben den Rücken und schufen sich eine Kunstlüge, weil sie keine Kunstwahrheit finden konnten.[1] Jede Kunst zerfiel in solche für die Menge, und solche für die Eingeweihten. Die Menge ging zur Operette (die Zeit, wo die Operette ein Kunstwerk war, war schon vorüber), die Elite hörte Musik, für deren Genuß eine Verstandeserziehung Voraussetzung war. Die Menge „schmückte ihr Heim“ mit Öldrucken und Glasmalereiimitationen, die Elite „sammelte“ italienische Primitive oder Engländer des 18. Jahrhunderts und hing sie in eine Gemäldegalerie. Die Menge las Nick Carter oder die illustrierten Zeitungen, die Elite Luxusausgaben irgendeines „Dekadenten“.

Der Künstler aber, den eine zeitgemäße Psychologie als ein Mittelding zwischen Verbrecher und Irrsinnigen entlarvt hatte, war sich bewußt, gänzlich außerhalb des Lebens

[1] Hierauf basiert auch das Antiquitätensammeln. Soweit es nicht einfach Modesache ist, entspringt es der Verzweiflung an der eigenen Epoche.

der Zeit zu ſtehen. Je nach ſeinem Charakter reagierte er hierauf. Die meiſten, durch die Not gezwungen, baten die Geſellſchaft um Entſchuldigung, daß ſie (anders) geboren ſeien und beeilten ſich, der Tagesgeſchmackloſigkeit zu huldigen. Diejenigen Künſtler, welchen dieſe Kapitulation vor dem Feind unmöglich war, zogen ſich von dem Leben zurück und predigten die Lehre von dem Selbſtzweck der Kunſt: L'art pour l'art, oder ſie wurden aus Ekel zu Revolutionären. In die eine oder andere Kategorie gehören alle großen Künſtler dieſer Zeit.

Dieſe Revolutionäre bereiteten den großen Umſchwung, die Rückkehr zum Geiſte, vor. Von außen geſehen kam der Zuſammenbruch der „europäiſchen Ziviliſation“ durch Weltkrieg, Hunger und Revolution, doch ſind dieſe nur die äußeren Folgen der inneren Wandlung, die ſich zuerſt in Köpfen einiger Denker vollzog. Ruskin uud Morris, Nietzſche, Tolſtoi, Doſtojewski und Strindberg waren die Totengräber des Rationalismus und die geiſtigen Urheber der Revolution. Die „europäiſche“ Kunſt iſt tot, und damit erwacht die Kunſt in Europa zu neuem Leben.

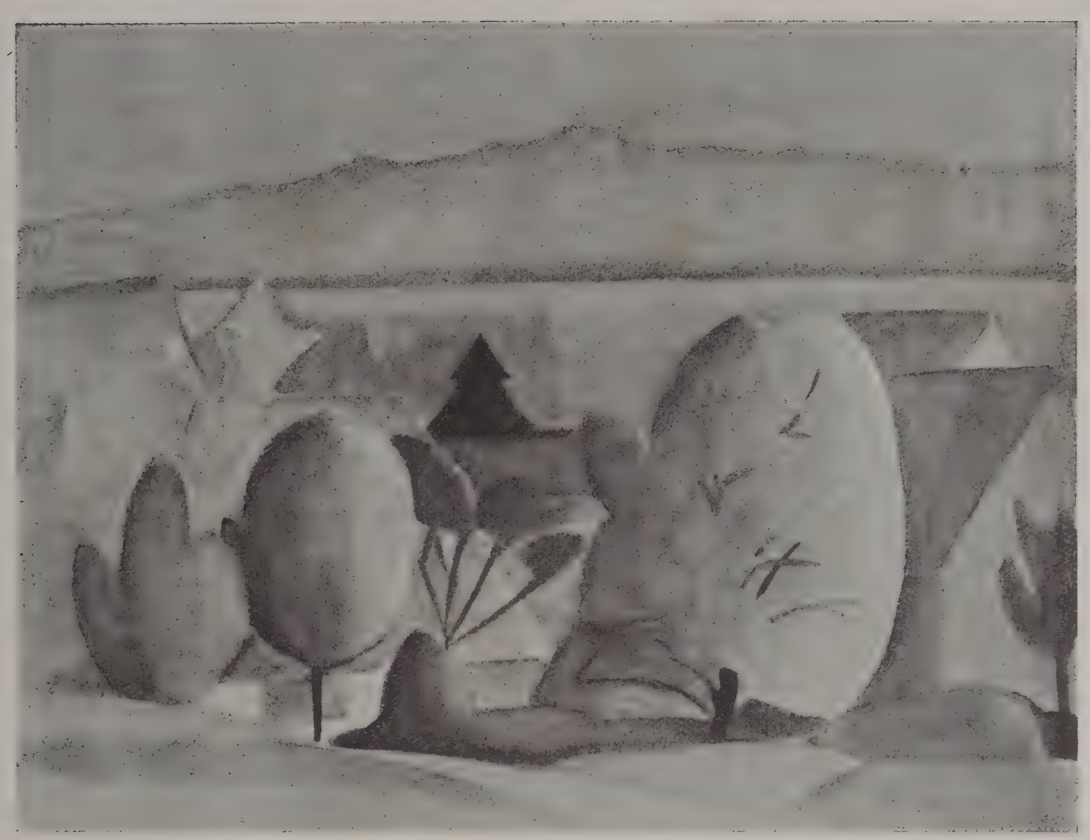
* * *

Die Kunſt in Europa iſt heute nicht mehr das, was ich „europäiſche Kunſt“ nannte, und die Kunſt in Aſien iſt ſchon ſeit Jahrhunderten nicht mehr das, was ich als „aſiatiſche Kunſt“ bezeichnet habe. Europa hat ſich dem öſtlichen Idealismus genähert, und Aſien (gerade Oſtaſien) iſt von dem europäiſchen Materialismus beeinflußt worden. So nähert ſich die Zeit, wo ſie ihre Verwandtſchaft erkennen und zuſammenfließen werden, um eine neue und höhere Kunſt zu ſchaffen. Bedingung dazu iſt, daß ſie denſelben Glauben haben, dieſelbe Wahrheit ſuchen.

Alles weiſt darauf hin, daß dieſer Glaube im Entſtehen begriffen iſt. Man hat geſagt, daß alle Religionen denſelben Inhalt haben, und das iſt inſofern wahr, als die Grundlage aller Religionen die Überzeugung iſt, daß die Welt eine Schöpfung des Geiſtes iſt. So verſchiedenartig die Symbole ſind, in denen die Religionen dieſen Geiſt verkörpern — verſchiedenartig, wie die Völker und Zeiten, denen ſie entſprangen — ſo gleich bleibt ſich der Grundgedanke aller Religionen, aller Metaphyſik und aller Kunſt.

Hierin hat nur das wiſſenſchaftliche Zeitalter eine Ausnahme gemacht. Es hat verſucht, den Geiſt als ein Produkt der Materie zu erklären. Als Wiſſenſchaft erkannte man nur die „exakte Wiſſenſchaft“ an, d. h. die Wiſſenſchaft, die ſich mit den Dingen beſchäftigt, die man meſſen kann — und dazu gehört der Geiſt nicht. Meſſen kann man die Materie, nicht den Geiſt, und meſſen kann man das, was ſtatiſch iſt — aber nicht die Bewegung und den ewigen Wechſel. Man hatte alles gemeſſen und glaubte alles zu kennen, man hatte das Leben bis zu ſeinen einfachſten Erſcheinungsformen reduziert, dann aber ſtand man wieder vor dem Rätſel. Die exakte Wiſſenſchaft blieb die Antwort auf die Frage über den Urſprung des Lebens ſchuldig. Damals entſtand das Wort von dem „Bankrott der Wiſſenſchaft“.

Nun aber brach auf allen Gebieten der Wiſſenſchaft eine Flut von Entdeckungen und neuen Ideen herein und dieſe haben der „exakten Wiſſenſchaft“ ihre Baſis — die Materie — geraubt. In unſerer Zeit iſt es die Wiſſenſchaft, die ihren Glauben als Aberglauben erkannt hat, und nach einem neuen ringt. Die Wirklichkeit, die man zu kennen glaubte, hat ſich als ein Trugbild erwieſen, die vorige Gelehrtengeneration glaubte die „ewigen Naturgeſetze“ enträtſelt zu haben, die jetzige geſteht, daß ſie nur Theorien, nur Wahrſcheinlichkeiten kennt, ſicher weiß ſie nur das eine: daß das Weltbild, welches der menſchliche Verſtand für die Wirklichkeit hält, nicht die Wirklichkeit,



Erna Pinner. Landschaft (Aquarell).
Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

nicht die Wahrheit ist. Unser Verstand und unsere Sinnesorgane kennen nur einen nicht bestimmbaren Bruchteil der Wirklichkeit, auf das, was darüber und darunter liegt, reagieren unsere Sinne nicht, und unser Verstand kann es nicht registrieren. Was man Materie, das Solide, das Meßbare nannte, ist nur eine Wirkung verborgener Kräfte, und was sind diese Kräfte, wenn nicht das Unfaßbare, dem man den Namen: Geist gegeben?

So bestätigt die Wissenschaft des 20. Jahrhunderts die Grundlehre aller Religionen, sie setzt den Geist wieder in seine Rechte ein.

Die neuesten europäischen Theorien gleichen auf ein Haar den Lehren der ältesten indischen Metaphysik; was damals die Intuition vorausgeahnt hatte, das bestätigt jetzt der Verstand.

Dazu hat seine lange und exakte Arbeit gedient.

* * *

Das „wissenschaftliche Zeitalter" war die Zeit des Unglaubens; die Religionen waren als Fälschungen der Naturgeschichte entlarvt worden, und für den Denker der Zeit blieb nur die Wahl zwischen Unglauben und Aberglauben. Doch fehlte es nicht an Stimmen, die riefen, daß ohne Glauben das Leben sinnlos, ja unerträglich sei. Die

einen wollten die alten Religionen wieder zur Macht bringen — eine Unmöglichkeit — die anderen, neue Religionen gründen. Es iſt aber nach der Entwicklung des Verſtandes und der Wiſſenſchaft keine Religion denkbar, die der Wiſſenſchaft widerſpricht; der Konflikt war unlöslich, bis eben die Wiſſenſchaft ihre Grenzen erkannte, jenſeits derer das Feld für den Glauben frei bleibt.

Was der Verſtand nicht mehr oder noch nicht begreift, das ahnt, daran glaubt das Gefühl, und das ſtellt die Kunſt in Symbolen dar; darum iſt Kunſt Religion. Der Verſtand beſchäftigt ſich mit den Wirkungen, das Gefühl mit den Urſachen. Aufgabe der Wiſſenſchaft iſt es, dieſe Urſachen immer weiter herauszuſchieben, indem ſie das, was man für Urſache hielt, als Wirkung erkennt: nicht dadurch, daß ſie das Überſinnliche leugnet, ſondern dadurch, daß ſie es unterſucht, zieht ſie es aus der Gefühlsſphäre in die Verſtandeswelt. Nicht als ihren Gegner, ſondern als ihren Führer (vorwärts und rückwärts) ſoll die Wiſſenſchaft den Glauben, der Verſtand das Gefühl anſehen. Dann wird man erkennen, daß es nichts Überſinnliches gibt, das dem Verſtande widerſpricht, aber auch nichts noch ſo einfaches, das nicht dem Verſtande ein Rätſel bleibt.

Und dann iſt dem Gefühl, dem Glauben (der ſehr wohl ein Zweifeln ſein kann) und damit der Kunſt ihr Platz wieder eingeräumt, man hat ſie erkannt als das, was ſie ſind: der höchſte Ausdruck, den die Menſchheit für ihr tiefſtes Erlebnis, für das Leben ſelbſt, gefunden hat.

* * *

Es iſt den europäiſchen Miſſionären immer rätſelhaft erſchienen, daß das chineſiſche Volk keine „eigentliche Religion" beſitzt. Das heißt weiter nichts, als daß es ſeinen Glauben an den Geiſt durch die Symbole der Kunſt ausdrückt, und keines anderen Kultus bedarf, und daß es auf eine Verſtandesmotivierung, auf ein Dogma verzichtet hat.

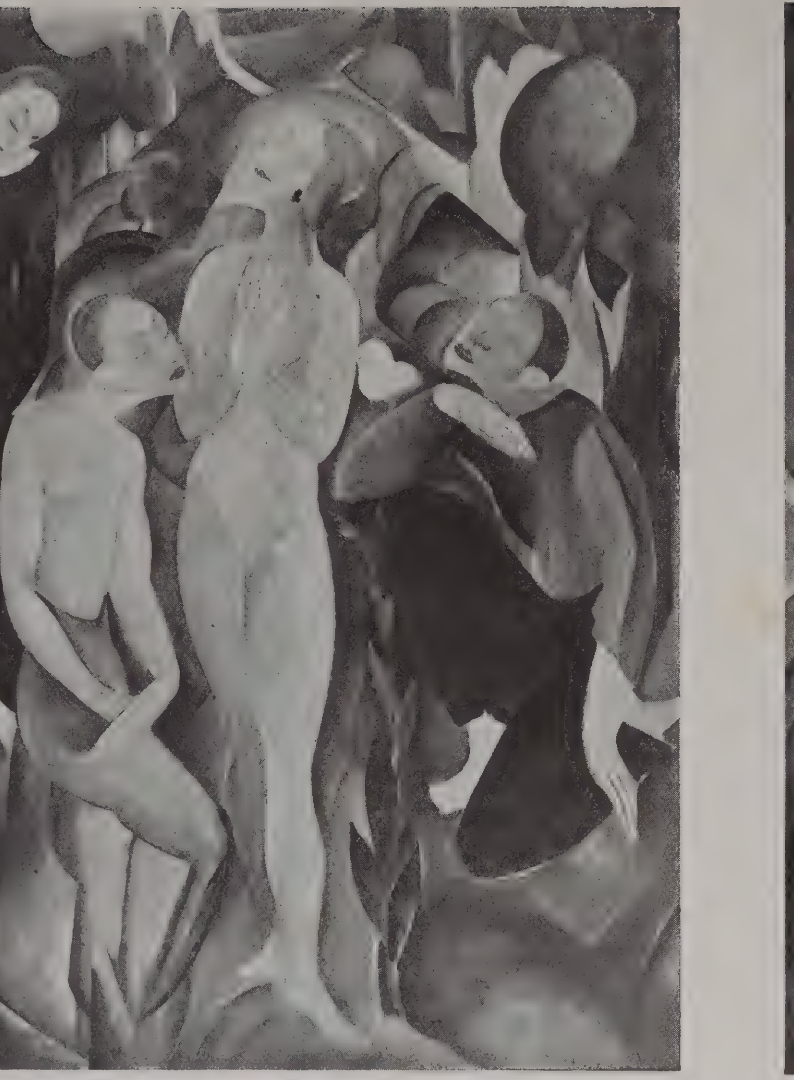
Andere Religionen haben auf das Dogma noch nicht verzichtet, wohl kennen und benutzen ſie in ihrem Kultus alle Wirkungen der Kunſt (wie die katholiſche Kirche), doch halten ſie an einer mündlichen oder ſchriftlichen Überlieferung, an einer für den Verſtand beſtimmten Erklärung feſt.

Darum kann keine von ihnen die „Religion der Zukunft" ſein, denn der Verſtand iſt über ihre Erklärungen hinausgewachſen. Je rationaliſtiſcher eine Religion iſt, um ſo weniger iſt ſie die der Zukunft.

Die Zukunft wird keine Religionen kennen, ſondern nur den Glauben, Religion, d. h. die Begründung dieſes Glaubens, wird dann wirklich „Privatſache" ſein. Es wird der Glaube ſein, an den einen Geiſt als Urſache aller Erſcheinungen. Und Gottesdienſt, Glaubensmanifeſtation wird die Kunſt ſein.

* * *

Dieſer Glaube iſt es, den ich als den Geiſt Aſiens in der Kunſt bezeichnet habe, und dieſer Geiſt wird der Kunſt der Zukunft zugrunde liegen. Europa hatte ſich von ihm abgewandt, aber es iſt im Begriffe, zu ihm zurückzukehren. Die tiefere Kenntnis der Naturerſcheinungen, die die europäiſche Verſtandesentwicklung gebracht hat, führt von dem Augenblicke an, wo man wieder eingeſehen hat, daß es ſich um Erſcheinungen handelt, zu einem tieferen Verſtändnis. Sie führt damit zu einem größeren Staunen. Der Europäer ſieht wieder, wie der Primitive und wie der Aſiate, das Wunder, und er ſieht es auf eine tiefere Weiſe. Kunſt aber ſieht überall das Wunder und iſt ſelbſt ein Wunder.



Carl Gunſchmann. Paradies.



Carl Gunſchmann. Seeliſche Landſchaft.

Zu dem Aufſatz von Kaſimir Edſchmid „Die Darmſtädter Sezeſſion“.

Die neue Wissenschaft Europas wird Asien aus seinem Schlafe erwecken, denn diese Wissenschaft ist dem Geiste Asiens verwandt, sie wird dort wie hier die Gefühlskräfte befreien, welche die Kunst der Zukunft schaffen werden. Und es wird dieser Kunst zugrunde liegen, nicht der europäische oder der asiatische Geist, sondern der Geist, der stets und überall ein und derselbe bleibt, wenn er auch an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten verkannt, entstellt oder geleugnet wird.

Individualismus und Universalismus, Monotheismus und Pantheismus, alle sind sie ein und dasselbe, es gibt nur einen Geist und er ist überall; er ist immanent und ist transzendental, und in der Kunst lächelt er über alle diese Verstandesdefinitionen, wie die Buddhastatuen lächeln.



Josef Eberz. Der Christ.

Zu dem Aufsatz von Kasimir Edschmid „Die Darmstädter Sezession".

Die Darmſtädter Sezeſſion

Von KASIMIR EDSCHMID
Mit 13 Abbildungen

In dem Dreieck zwiſchen Worms, Würzburg und Mainz iſt Deutſchland gemacht worden. Von Riemenſchneider, Grünewald, Georg Büchner bis Stefan George liegt eine Unmaſſe Eruption. Hier iſt eine der ſchöpferiſchſten Ecken, und hier hat oft der Geiſt zu gären begonnen. Zwiſchen Main und Neckar liegt Kulturhumus. Es wäre erſtaunlich geweſen, hätte ſich nicht in der Spannung der heutigen Zeit dies oder jenes Gewitter der Jugend hier entladen.

Führer kamen hier eigentlich öfter vor als breite und gute Durchſchnitte. Hin und wieder ging ein Stück hohe Saat auf, unter deren Schatten die Jahrhunderte weiterliefen. Es iſt, als zeuge die Volkskraft hier, die eigentlich amuſiſch und Schönem, Neuem und Bedeutendem abgeneigt iſt, in wildem Kontraſt hin und wieder ein Monſtrum, daß an den Wehen ſo übernatürlich großer Geburt ſich eine Kompenſation finde für das allzuglatte Gelingen der durchſchnittlichen Zeugung. Darum ſind auch manche Epochen ganz taub. Um Goethes Zeit wirbelte es ein wenig hier, die Romantik vollzog ſich im weſentlichen wo anders. Die Naturaliſten hatten hier keinen Boden. Für die Neuromantik entſtand hier wieder ein Zentrum um George. Zur Malerei allerdings wurde nicht viel und jedenfalls nichts Bodenſtändig-Großes beigetragen. Zu den Nazarenern etwas, Impreſſioniſten nichts, den Symboliſten Ludwig von Hoffmann. Daß ſchließlich vielleicht der oder jener aus der Stadt oder Gegend ſtammt, beweiſt ja eigentlich nur die Fruchtbarkeit des Einzelfalls. Erſt wenn die Fälle in einer Generation ſich häufen, das Land ſelbſt ſo tragend und in ſich ruhend wird, daß es ſelber Ausgangspunkt, Mittelpunkt, Sprungbrett wird, dann erſt greift es unübergehbar in die Geſchichte des Geiſtes.

Dies muß bedacht ſein, erwähnt man das Ganze.

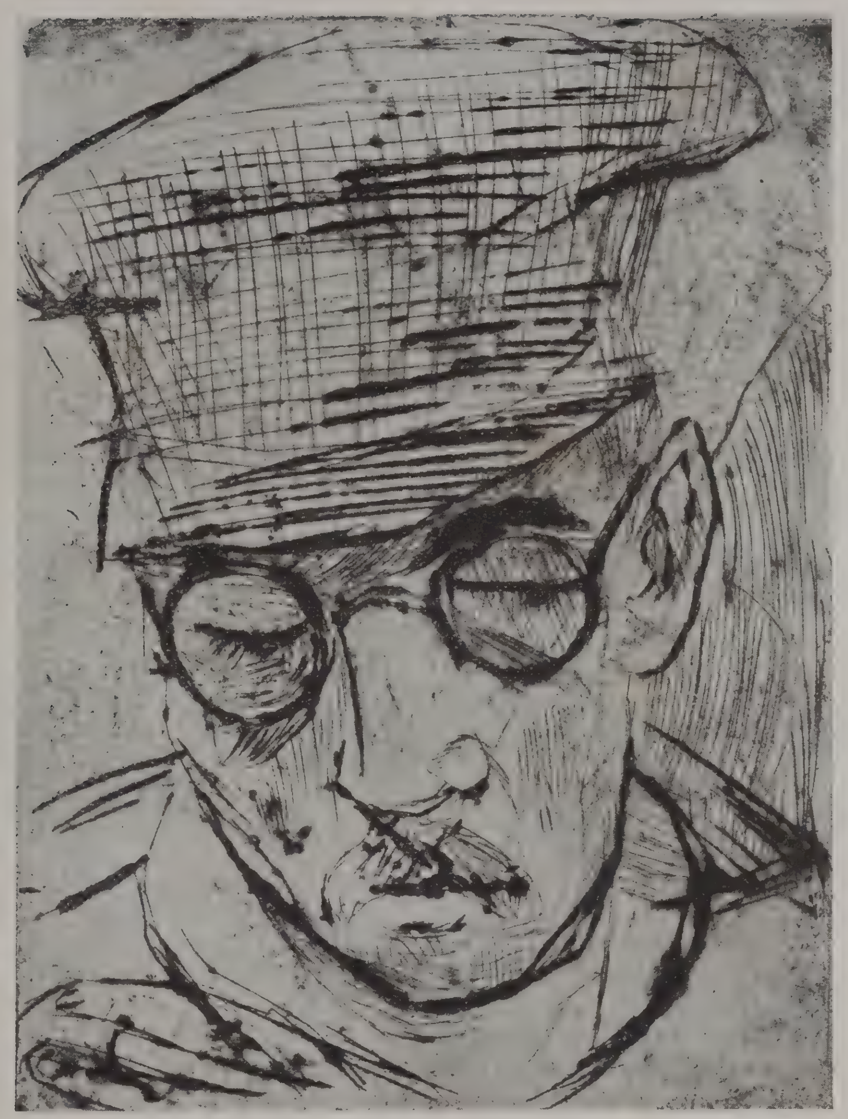
Die Stoßkraft und das reziproke Verhältnis von Menſchenmaße und Geiſtfruchtbarkeit entſcheidet. Die paar Dutzend Dänen haben im Verhältnis viel mehr, die noch viel kleineren Norweger ungeheuer viel mehr Produktivität wie wir. Das kleine Heſſen iſt mit Geiſtdurchſchnitt wahrlich nicht geſegnet. Die um 1900 gegründete Kolonie von Künſtlern war eine Okulierung ganz fremdartigen Weſens auf eine ſchlafende bourgeoiſe Stadt. Behrens und Olbrich gingen kurz durch die Stadt, ſpäter Hoetger. Alles andere war mehr im Wieneriſchen oder Kunſtgewerblichen fundiert. Den damaligen Fürſten verband nichts mit der neuen Zeit. Ein Misverſtändnis ſchob ſich dreieckhaft zwiſchen Zeit, Gegend und herrſchende Kunſtrichtung. Die Kolonie zerfiel bald. Es blieb Kunſtgewerbe, blieb als Maler der zeitloſe mondäne und elegante Wiener Pellar. Von der Kunſt der Eingeborenen war wahrlich nichts diskutabel. Die Geſinnung war ſtramm konſervativ, und die Rieſen des offiziellen Einfluſſes, ohne ſich der Pygmäenrolle des Geiſtes klar zu ſein, machten Diktatur. In dieſer Atmoſphäre ging, Kopf und Herz in den ſchweren Gewittern der Zeit, eine bodenſtändige Jugend auf. Zuerſt wohl weſentlich literariſch und geiſtpolitiſch orientiert, entſtand ein Wirbel. Beckmann zog nach Frankfurt. In Hanau arbeitete Ewald, Dülberg kam in den Odenwald, Babberger ſaß in Frankfurt, in Wiesbaden, auf dem Lande wuchs an Idee und gleicher Bemühung ein Geſchlecht heran, das noch geduckt war, ſich ſelber nicht genug bewußt, aber unter den Schlägen des verhaßten Krieges noch gedrückt, bei der beginnenden Revolution breit und ſicher in die Öffentlichkeit trat und den Platz einnahm, der ihm gebührte. In einer denkwürdigen Sitzung im November 1918 im Darmſtädter Rathaus

wurde eine Schlacht geſchlagen, wo die Geiſter ſich befreiten, wackelnde Greiſe den Zügel aus der Hand geriſſen ſahen, das geiſtige Argument der Gegenſeite im Mund des Lokal-Komponiſten Mendelsſohn (es ſoll nicht vergeſſen werden) darin beſtand, daß er dem Redner der Jugend verwies, vor älteren Herren mit den Händen in den Hoſentaſchen zu ſprechen. Auch die Muſen lieben in den ernſteſten Stunden der Entſcheidung zu ſcherzen und tragen ſtatt dem kalten Marmor der unerreichbaren Züge manchmal kleine Larven und Tamburine.

In wochenlangen Kämpfen erhitzte ſich der Geiſt. Politiſches ſchied die Lager. Ein Arbeitsrat für Kunſt entſtand, paritätiſch aus Jungen und Alten beſetzt. Es war ein Mann mit zwei Köpfen, und die Greiſe verrieten durch paſſive Reſiſtenz die Jungen jede Minute. Die Zeitſchrift „Das Tribunal“ entſtand, die heut weit über Deutſchland bekannt iſt, aus Gären und Wühlen entſtand organiſch der Zuſammenſchluß der „Darmſtädter Sezeſſion“. Die erſte Ausſtellung war im September 1919 in Darmſtadt. Sie läuft nun durch Deutſchland.

Es war nötig, das Vorangegangene zu ſagen, wenn man Urteile fällen will. Man muß die Wurzeln ſehen, den Sinn des Wuchſes, das Ziel der Beſtrebung und die Höhe des Ehrgeizes. Will man gerecht ſein, muß man die Einſtellung zu Beſtehendem und zur Zeit feſtlegen. Es wird natürlich nicht erſtrebt, hier eine Konkurrenz, ja nur einen Vergleich zu Berlin oder München aufzumachen. Die Bedingungen ſind verſchieden. In beiden Städten, ſeit lange Mittelpunkte künſtleriſcher Schwingungen, arbeiten in Gruppen Auswahlbegabungen ähnlichen Sinnes, die der ganzen deutſchen Peripherie entſtammen. Was in Darmſtadt ſich konzentriert, iſt, in einem Wirbel geiſtiger Erhitzungen des Mutterbodens, faſt ausſchließlich Erdgeborenes. Iſt es ſtark genug, Außenſtehendes anzuziehen, kann ſich eine bedeutende Höhe erreichen laſſen. Vorderhand iſt es im weſentlichen die Zuſammenraffung von gleichem Geiſt auf gleicher Scholle Gezeugten. Damit, und lediglich darum wird ſolange am Schnittpunkt des Allgemeinen hier verweilt, nähert man ſich einem wichtigen Prinzip.

Denn, nicht vom Standpunkt ganz neuer oder ultraradikaler Bemühungen aus möge eine ſolche Gruppe betrachtet werden, ſondern von der für die Durchbildung eines Stils wichtigeren: der des durchſchnittlichen qualitätvollen Niveaus. Die großen Außenſeiter machen die Kultur nicht aus. Die ſchießen da und dort eratiſch auf und vergrößern nur die Diſtanz zu den Kleinen und die Zerriſſenheit des ganzen deutſchen kulturellen Stils. Das Bild iſt heute ſo, daß ein halbdutzend Großſtädte einem intellektuellen Publikum von Kapitaliſten, Snobs, Begeiſterten, jungen Menſchen und Sammlern das geſiebte und beſte Zeitprodukt vorſetzt, daß die Maſſe, das Volk, die Bourgeoiſie wenig, das Proletariat überhaupt nicht, von der Kunſt erreicht wird. Die Provinz aber liegt wüſtenhaft da. In kleinen Oaſen ſtreiten verzweifelt aber ohne Hintergrund einige Unentwegte. Es iſt nicht allein wichtig, daß Zeitkunſt exiſtiert, ſondern ebenſo wichtig, daß das Publikum damit erreicht wird. Was Göttliches auf der Kaſſiopaia vorgeht, kann mir, an Europa und vorderhand an Deutſchland Gebundenem belachbar und gleichgültig ſein. Säße in jedem Neſt ein behördlich aufs Gute kontrollierter Buchladen, liefen beſte Ausſtellungen bis in die Gebirgstäler, ſurrten qualitätvollſte und geſinnungshaft geladene Kinos durch Vorſtadt und Bergwerk, wäre eine Löſung nahe. So ſteht die Lage aber ſchiefer: an zwei minimalen Brennpunkten, faſt ohne praktiſche Reſonanz geſchieht das Geiſtige. Für Marburg iſt aber München ſogut wie Mond, Berlin ſchon jenſeits des Sirius. In Roßdorf und Pökking iſt ſelbſt der Name des Geſtirns unbekannt.



Max Beckmann. Radierung.
Mit Genehmigung des K. Lang Verlags, Darmstadt.

Also: es geht im Grunde darum, außer den Mittelpunkten das Land bis an die wogendsten Peripherien unter Geistwasser zu setzen. Die Zentrale ist nicht stark genug. Infolgedessen hat die Kraft aus den Provinzen selbst zu kommen. Daher: es ist vom Kulturwunschpunkt aus erstrebenswert, zu fördern, ja zu fordern, daß das Gleichgesinnte, Schöpferische sich zusammenschließt unter Wahrung von Würde, jugendlicher Beschwingtheit und Zielleidenschaft, unbestechlichem Qualitätssinn, Kampfbereitschaft um die Idee und dauernder kameradschaftlicher Reinheit der oberen und letzten Gesichtspunkte: nicht sich, sondern letzten Endes der Kunst und der Humanität zu dienen. Was die stärksten Eruptionen der Zentralen nicht vermochten, nämlich ins Breite zu



August Babberger. Schweiz.

schlagen, wird hier glatt erreicht. Jeden Menschen, sei er gehörnt wie ein Ochse, feig wie eine Hyäne und konservativ bis ins Mark, interessiert sofort die größte Idee, wird sie ihm gängig klargemacht, trifft sie realiter in seinen Gesichtskreis. Staunend diskutiert er neue Kunst, neue Gesinnung, offenbart sie sich ihm aus dem scheinbar unbeweglichen Boden seiner Stadt, seines Landes hervorbrechend. Die Wirkung geht an die Masse heran, packt sie, greift sie an.

So wird, wäre Deutschland in genügend fruchtbare und qualitätvolle Kreise eingeteilt, eine Kulturpropaganda großen Stils gemacht. Sezessionen in Würzburg, Aschaffenburg, Koblenz, Düsseldorf, Barmen, Aachen, Worms, Bingen brächten das Rheinland geistig zur Revolution. Vorderhand ist Darmstadt die stärkste Zentrale neuen Wollens im Westen. Betrachtet man die Gründung unter diesem Gesichtspunkt, bleibt die Frage nach Ja und Nein durchaus müssig. Sie ist organisches Wachstum und daher irgendwie elementar und darum gerechtfertigt von vornherein. Wären ihre Inhalte auch keine Riesen, genügte ein mittleres qualitätvolles Niveau, um sie tausendfach als Entfacherin leidenschaftlicher Schwingungen, Begründerin gesinnungshafter Konfession, als Kultursieb und Anreger geschätzt und notwendig zu machen.

Doch ist es mehr: Es vereinigen sich Begabungen von weit überprovinziellem Wert. Dazu besonders die literarischen Kräfte, die in ausgezeichneter Begabung in die Se-



Edmund Fabry. Stilleben.

zession hineingemischt sind, wodurch ein Austausch, eine Parallelwirkung, da die Ziele gleiche sind, erreicht wird. Da ist vor allem Wilhelm Michel, dessen Hölderlinbuch eines der bedeutendsten Essaibücher deutscher Sprache ist. Die Lyriker Schiebelhuth, Schnack und Schüler, die ausgezeichneten Essaiisten Mierendorf und Haubach. Die stärkste und gleichzeitig die gewaltigste Erscheinung der Gruppe ist Max Beckmann. In ihm strömt mehr wie in jeder Figur heutiger Malerei der Dreistrom von Kraft, modernstem und entschlossenstem Zeitgefühl und altmeisterlicher Durchstoßung des Gegenständlichen mit Geist zusammen. Ihm nah in der Absicht steht Kay H. Nebel, der ebenso im Typischen den Weg zum Gegenständlichen zurückläuft. Denn entweder rutscht den Malern heut die Form ins Abstrakte oder sie zwingen in gesunder Regeneration sich stärker ins Gegenständliche zurück. Das ist kein naturalistischer Rückschlag, aber es bedeutet ein Zurückgehn auf das Blut, den Saft, das Fleisch des Irdischen. Dies, mit geistiger Formabsicht durchdrungen, gab immer nur das große Kunstwerk, das entwicklungsfähig ist, Zukunft hat. Hier tobt dann der Kampf heiß und krampfig, bis aus der Zufälligkeit des Gegebenen und Daseienden das Wesentliche herausgeschaffen ist. Nebel hat epische Ambition, erzählt Kuhherden und Reiterschlachten. Doch kommt er mehr vom Hirn her, ist konstruktiver, ohne Marc, selbst ohne Seewald schwer vorstellbar. Ein trockenes, sehniges Talent. Die Lyriker sind Eberz und Gunschmann.

Gunſchmann iſt wohl die eigenartigſte Begabung der heſſiſchen jungen Malerei. Seine Kompoſition, ſeine Menſchen ſind durchaus Blume, der Erde ſanft entwachſen, irgendwo im Weſenloſen ſchwebend, muſikaliſch in jeder nur aufs Weſentliche beſchränkten Geſte, nach nichts hin orientiert als Dazuſein, in unirdiſchen Schwingungen zu verharren, ein paradieſiſches Konzert. Die Beſeelung liegt in der Farbe, die in zartem Schmelz beginnend in ihrer lyriſchen Prägung manchmal Orgien der Zartheit und des Idylliſchen erreicht. Joſef Eberz kommt aus der gleichen Seelenterraſſe. Auch er wächſt mit ſeinen Bildern tropiſch auf. Er iſt viel reifer, viel ausgeglichener und vielſeitiger wie Gunſchmann, doch hat Gunſchmann oft die unmittelbarere Schönheit des Wuchſes, den Arom, den Morgentau. Eberz iſt zweifellos einer der wenigen Maler in Deutſchland, die „Peintüre“ im franzöſiſchen Sinn haben, eine Kultur und Pflege des Farbtons, des Übergangs, wie es die mehr mit Muskel und Weltanſchauung malenden Deutſchen ſehr ſelten erreichen. Eine delikate, koſtbare und ſchöne Angelegenheit iſt dieſe Malerei Eberzſcher Figuren, Pflanzen und Phantaſien. Ewald Dülberg geht weiter nach links, tief in die Abſtraktion. Dieſe Malerei hat die Suggeſtivität ganz alter Glasfenſter, iſt ſchon Kriſtall geworden in einem unabläßlichen jahrelangen Suchen nach Gehalt und letzter Deutung der Sehnſuchtsbegriffe. Die Farbe hat eine Miſchung von Quarz, Mond und Waſſer. Wie wenn Meer gelb, grün und blau geworden erfröre, ohne das Subſtanzgefühl zu verlieren, ohne ſich weſentlich außer der tiefen Erſtarrung zu verändern. Hermann Keil führt mit einer verzweifelten Energie das Programm eines ans Futuriſtiſche gehenden gedanklichen Expreſſionismus durch. Er iſt der einzige, der augenblicklich in faſt literariſcher Einſtellung das Logiſche, Pſychologiſche nebeneinandergeſtaltend, aus dem Vorgang wie Geburt den Begriff der Geburt, faſt mathematiſch, erörtern und in Farbvorgänge umzuſtellen weiß. Mag dieſe Kunſt tauſendmal problematiſch ſein, in der Vehemenz, der Unerſchrockenheit und dem Können liegt ein eigenartiger und eigener Ernſt und eine Überlegenheit der ſchöpferiſchen Führung, die auf dieſem Gebiet ſelten, ja kaum vorhanden iſt. Reinhold Ewald iſt rein als Talent ſo überraſchend begabt, daß er einen feſten Fuß noch nicht gefunden hat, er experimentiert und erreicht oft Gemiſchtes, oft Überraſchendes. Fabry ſucht von Derain aus und Klee einen zarten Kubismus zu geſtalten. Bamberger, noch am Anfang, ſuchend, formt an abſtrakten Traumlöſungen mit großem Ernſt. Meidner iſt in der erſten Ausſtellung nicht vertreten. Erna Pinner geht in ſehr zarten faſt aufgelöſten Aquarellen dem Hauch und Begriff einer ſchier körperloſen Landſchaft nach. Ernſt Moriz Engert iſt der Träger der Biedermeiertradition. Er verwaltet die Silhouette und ſtellt in ſeinen Kurven und Auflöſungen von Kompoſitionen modernſter Entſchloſſenheit einen ſolchen Grad der Eigenheit dar, daß man ſeine Linienführung in ihrer wohl nicht allzu beſeelten, aber organiſch beſtehenden Reinheit in die allererſte Reihe expreſſioniſtiſcher Formgebung ſtellen muß. Heuſer iſt nur wenig und unzureichend vertreten. In der Plaſtik ſteht weit voran das europäiſche Geſtalten Hoetgers, deſſen Kunſt, ſo umfehdet und problematiſch ſie ſein mag, unausſtreichbar und dominierend in unſerer plaſtikarmen Zeit meiſterlich, als Ganzes genommen daſteht. Ihm nah ſteht Antes, ein Wormſer von einer ſtarken, ja oft bedeutenden Kraft, der nur verſagt iſt, eine ihr kongruente Formlinie zu finden. Da klafft noch ein Widerſpruch, denn die Arbeiten lehnen ſich noch an fremde Orientierungen an. Es wird der menſchlichen Entwicklung anheimliegen, hier ſo oder ſo auszugleichen. Dann hat Deutſchland entweder einen bedeutenden neuen Bildhauer oder es hat nichts. Beides liegt in ihm. Well Habicht kommt von einem etwas intellektuellen Kubismus her, entwickelt ſich aber zuſehends ins Phantaſtiſche. Zwei



H. Heuser. Russische Landschaft.



Arnold Hensler. Bildnis Wilh. Uhde.

Köpfe von Küſſenden ſind in Idee und Faſſung gleich kühn und überraſchend. Hensler wird es vorbehalten ſein, das moderne plaſtiſche Porträt zu kultivieren. Dieſer feinnervige Bildhauer erſtrebt ein Ziel, woran faſt der geſamte Expreſſionismus ſcheitert, nämlich: ohne allzugroße Zerſtörung des Gegenſtändlichen Geiſt und Charakter des Wiedergegebenen zu verſchmelzen. Das heißt: auf den Spiegel der menſchlich und im wahrhaft menſchlichen Sinne ähnlich gebliebenen Oberfläche des Geſichts ſich ſammeln zu laſſen, was den Menſchen ausmacht, ſeine Leidenſchaftlichkeit, ſeine Laſter, den Stolz und das Verſchwiegene, Fehler und Hingebung. Wie dies ihm vielleicht nicht auf genial überwältigende, aber diskrete und ſtille Weiſe gelingt, iſt zukunftſicher und erſtaunlich hervorzuheben. Hedwig Dülberg und Hertha Michel-Koch haben in kunſtgewerblich ſchön verwebten Arbeiten die gleiche Funktion: Geiſt des Überweſentlichen in Gewebe zu leichterem Daſein und ſchöner Schwebung zu bringen. Die Dül-

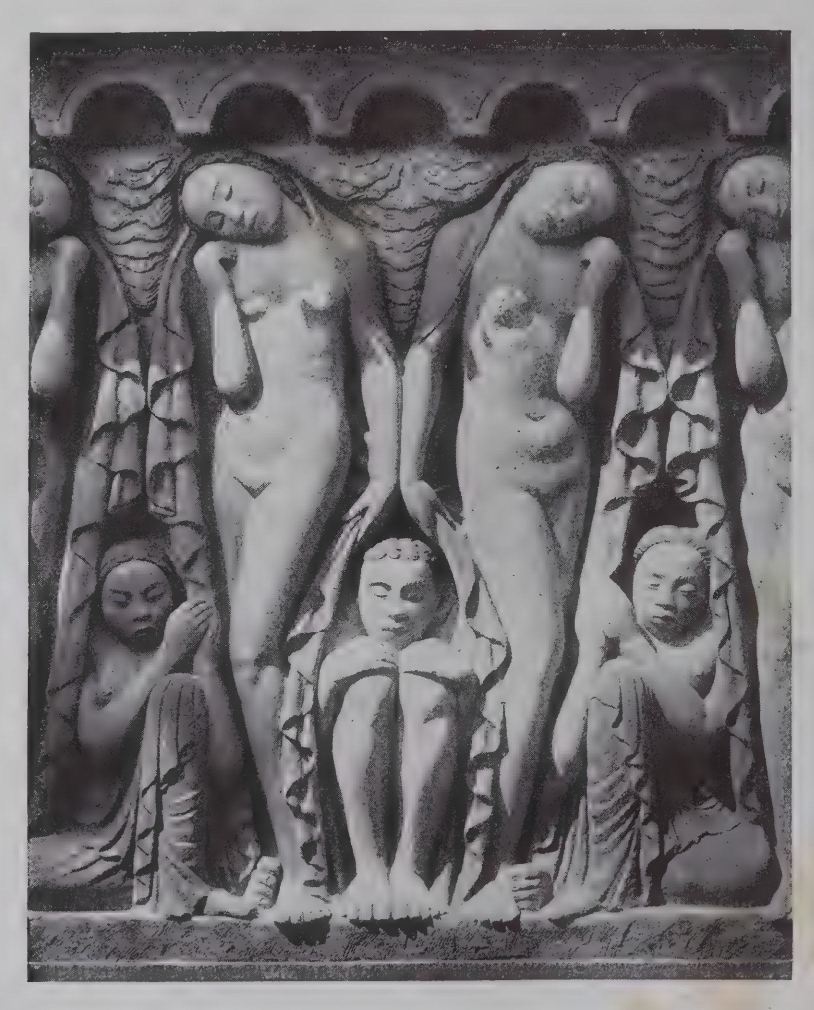


Bernhard Hoetger. Tänzerin Olga.
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.

berg nach Asien gerichtet, die Koch ein neues märchenhaftes Weltbild suchend. Dies wäre der Extrakt.

Es sollte Analyse sein im Sinn des Gewollten, auf der Ebene der erstrebten Absicht und der anerkannten Notwendigkeit; keine Kritik vorm Areopag der letzten Geltungen. Dazu sind kommende Jahre da, den Wert des Unternehmens abzumessen, zu sagen, daß es seinem Sinn in der Leistung so nah gekommen als menschenmöglich ist, oder daß es zu leicht gewogen habe und hinauszublasen sei ins Unwesentliche. Vorderhand gilt nur die Anspannung, nur der Wille, nur die aktive Minute. Vorderhand ist beides sehr heftig, die Qualität durchschnittlich gut, das Niveau jeder Achtung wert. Die Begrenzung auf so kleines Gebiet läßt die Summe in hohem Sinne bemerkenswert wirken.

Das Resultat bis jetzt von üppiger Vielfältigkeit als Anregung und Protest, Bekenntnis und Wirkung. Plötzlich nach einer fast zwanzig Jahre zurückliegenden fürstlichen revolutionären Tat, der Gründung der Kolonie, nach schleichenden Krisen, die offizielle, kapitalistische und fürstliche Hand nach außen vergoldeten, plötzlich und endlich nach jahrelangem glänzenden Nichts ein Ausbruch. Ohne Hilfe, ohne Unterstützung, in der Reibung an tausend Widerständen wellenhaft aufgehoben, das Recken der schöpferischen neuen Leistung und Idee aus angestammtem Boden. Das ist die letzte Konstatierung. Zugleich mehr als eine Erscheinung, die allein aufzuzeichnen den Verfasser wenig gereizt hätte. Vielmehr ein symptomatischer Zeitzug und ein Kulturideal, das er propagiert.



Bernhard Hoetger. Schlaf. Reliefdetail.

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin.



Gauguin. Contes barbares.

Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum

Mit 12 Abbildungen *Von FRANZ SERVAES*

Wenn es noch des Beweises bedürfte, daß im Museumsleben nur die einzelne, starke und unumschränkte Persönlichkeit zu wirklichen Hochleistungen befähigt ist, so würde man das Folkwang-Museum in Hagen i. W., die Gründung und Pflegestätte von Karl Ernst Osthaus, hierfür als Beleg anführen. Bahnbrechender hat im ganzen Bezirk des deutschen Reiches keine zum Nutzen der Öffentlichkeit organisierte Kunstsammlung gewirkt als diese private Veranstaltung, die ebensosehr aus heller Einsicht und kühnem Wagemut, wie aus reinem und selbstlosem Enthusiasmus entstanden ist. „Einen Stützpunkt künstlerischen Lebens im westlichen Industriebezirk zu schaffen," war nach Osthaus' eigenem Worte das Ziel seiner Gründung. Er war sich der kulturellen Trostlosigkeit der Gegend, aus der er stammte, vollbewußt. Er sah die Häßlichkeit, die ein fast einzig von Rauch- und Schlotinteressen beherrschter Bezirk, gedankenlos und barbarisch, nur vom brutalen Geldverdienerstandpunkt geleitet, über Stadt und Land ausbreitete. Er sah, wie gegenüber der Unfähigkeit, aus modernen Gesichtspunkten und Gefühlsregungen irgendwie Schönheit ins Leben zu pflanzen, die guten Traditionen versunkener Jahrhunderte vollkommen in Vergessenheit geraten waren. Dieser im Protzengewande einherschreitenden seelenlosen Unkultur als Einzelner entgegenzutreten, war ein so keckes Unterfangen, daß trotz der reichen Mittel, die zur Verfügung standen, ein Scheitern solches Planes eine mehr als große Wahrscheinlichkeit für sich hatte. Ein wundersames Zusammenwirken glücklichster Eigenschaften, Lauterkeit, Besonnenheit, Klarheit, Unerschrockenheit, Zähigkeit, Liebeskraft, und ein im Glutfeuer geläuterter allersicherster Geschmack waren von nöten, um dieses Werk gelingen zu lassen. Es ist gelungen — mehr als das: es ist vorbildlich geworden für die gesamte künstlerische Entwicklung Westfalens und der Rheinlande in den letzten fünfzehn Jahren. Menschenalterlang hatte sich der deutsche Westen, in starrem Konservatismus, jeder künstlerischen Entwicklung, die selbsttätig nach dem Gebot unserer Zeit sich emporrang, widersetzt. Wenn er jetzt auf einmal führend geworden ist, und zwar gerade auf dem Gebiete moderner und modernster Kunstpflege, so datiert das im wesentlichen von jenem Zeitpunkte ab, wo das Hagener Folkwang-Museum dazu gelangt war, den Menschen die Augen zu öffnen. Und wenn es auch nur wenige sein mochten, die mutig in Osthaus' Fußstapfen traten, so entfesselten sie doch, sowohl im Museum wie in Privatsammlungen, eine frische Begeisterungsfähigkeit und rege Betätigungslust, die allenthalben in jenen Gegenden unserer jungen Kunst zugute kam.

Eitler Ehrgeiz, eine prunkende Bildersammlung anzulegen, hätte niemals dieses Werk vollbringen können. Dazu gehörte die Absicht und Fähigkeit, voll im Leben zu wirken und im Dienste der Schönheit praktische Arbeit zu leisten. Erst allmählich entschälte sich aus solcher Absicht das eigentliche Programm der Arbeit, das um so mehr sich verdichtete, je intensiver die wahren Zeitbedürfnisse sich fühlbar machten. Zunächst schwebte Osthaus, der mit naturforscherlichen Neigungen viel in Nordafrika herumreiste, die Gründung eines Islamischen Museums vor. Die technisch und geschmacklich reife Kunst des Orients sollte den nordischen Heimatsgenossen ungewohnte neue Anregungen bringen und ihrem so sehr im argen liegenden Schönheitssinne belebende Richtweisungen geben. Wertvolle Erwerbungen, die bald den künstlerischen und gewerblichen Schaffens-

kreis Afrikas und Asiens bis in den fernsten Osten hinein heranzogen, bauten bald seltsame und bunte Schätze zueinander, die in all ihrer großen Verschiedenartigkeit doch dieses Eine gemeinsam hatten, daß sie heutigen Menschen etwas sagen, und um so mehr, je mehr diese selber im künstlerischen Ringkampf stehen. Hat doch das Exotische grade heute wieder und grade in Deutschland eine merkwürdig werbende Kraft gewonnen, eine noch nicht ganz aufgeklärte geheimnisvolle Seelenverbindung mit unseren eigensten Regungen und suchenden Wünschen. Vielleicht nirgends als in Deutschland ist Gauguin, der künstlerische Prophet des australischen Tahiti, so tief und instinktiv verstanden worden und es ist äußerst bezeichnend für Osthaus, daß das Folkwang-Museum das erste in Deutschland war, das Werke von Gauguin kaufte und hierdurch bahnbrechend wirkte.

Hieraus war dann zugleich der Kunst unserer Zeit gegenüber für die Hagener Sammlung ein umrissenes Programm aufgestellt. Mehr noch als durch den zwar sehr schönen und lobenswerten, doch im höheren Sinne beinahe zufälligen Ankauf von Renoirs „Lise", welches vor einem halben Menschenalter in Berliner Sezessionskreisen soviel Aufsehen erregte. Ein gewisses Tasten war überhaupt im Anfange unvermeidlich. Es konnte sich zunächst nur darum handeln, schöne Stücke guter Malerei zu erwerben, auch unabhängig von einer bestimmten Geschmacksrichtung. So kommt es etwa, daß heute ein Bild wie Böcklins „Pan im Kinderreigen" ins Ensemble nicht mehr recht hineinpaßt; und es war kaum ein Zufall, ob auch eine schmerzliche Entschließung, daß Osthaus, nicht bloß einem verlockenden Angebot folgend, sondern auch momentaner Notlage Rechnung tragend, vor ein bis zwei Jahren ein so herrliches Gemälde wie Feuerbachs „Orpheus und Eurydike" an die Wiener Moderne Galerie abtrat (wo es hoffentlich nicht das Gelüste der Herren Italiener erweckt). Von dem Gesichtspunkt aus, der Osthaus immer klarer zu leiten begann, sind eben Böcklin sowohl wie auch Feuerbach Meister von retrospektiver Richtung, die ins Lebendigste der Gegenwart nicht mehr mit unmittelbar zündender Schlagkraft einwirken. Auf impulsive Lebendigkeit und Regsamkeit war aber Osthaus künstlerisches Interesse, wie wir sahen, vor allem eingestellt und diese Absicht erforderte geradezu eine gewisse Einseitigkeit des Programms. Darum brauchte diese, wenn auch zuversichtlich einem allerpersönlichsten Herzenszuge folgend, doch ästhetisch keineswegs eine Verurteilung derjenigen Künstler und Kunstwerke einzuschließen, die sie wohl oder übel ausschloß. Kein Leibl, kein Liebermann, kein Uhde ist hier zu finden. Von Trübner gibts, gleichsam als deutsches Gegenstück zu Renoirs „Lise", ein prächtiges Bildnis der „Dame in Grau" vom Jahre 1870. Auch Schuch ist nur einmal vertreten durch sein „Stilleben mit der Ente". Bis zu einem gewissen Grade stehen diese Werke vereinzelt da, doch sind sie immerhin zugehörig. (Natürlich wäre auch ein Leibl „zugehörig", freilich nur in allererster Qualität, die heute kaum noch zu beschaffen ist.)

Grundlegend für den Aufbau der modernen Bildersammlung wirken aber, wie sich von selbst versteht, die Franzosen. Und da war es denn wirklich ein ungemeiner Glücksfall, daß von Manet ein so singuläres Werk wie „Die Granate" in diese Sammlung ihren Weg fand. Kaum stärker konnte dargetan werden, wie sehr der Abgott der Impressionisten über allen Schulbegriffen steht: er zeigt in diesem Bilde Eigenschaften und Ausdrucksmittel, an denen auch der glühendste Expressionist sich begeistern könnte. Geringfügiger sind Millet (mit einer Schafherde) und Courbet (mit einem Rehbock) vertreten; hervorragend hingegen Daumier mit einer machtvoll aufgebauten, wenn auch fast schon zu sehr ins Theaterwirksame geratenen „Verspottung Christi".



Gauguin. Reiter am Strande.

Renoir wurde bereits erwähnt. Neben dem großen Hauptbilde aus der Frühzeit fand der Maler auch in seiner späteren Periode mehrfache Berücksichtigung. Vor allem ließ Osthaus ein Bild seiner Gattin durch den französischen Meister anfertigen, der aber gegenüber der deutschen Frau seine volle künstlerische Unbefangenheit nicht recht zu wahren wußte und den Eindruck des Arrangierten nicht ganz vermied. Besonders umfangreich ist die Landschafterschule der Neo-Impressionisten vertreten, die Seurat, Signac, Croß und Luce, denen auch der Belgier Rysselberghe anzuschließen ist. Kaum in einer zweiten deutschen Galerie kann man diese Meister, insbesondere Croß, so genau studieren wie in Hagen. Und es zeigt sich, daß die in lauter Farbenkommas zerlegte Flimmertechnik eine geschlossene Haltung und einen großzügigen Aufbau keineswegs verhindert, vielmehr eher, als eine Art Gegengewicht, innerlich begünstigt.

Hiernach ist bereits eine stattliche Reihe französischer Bildmalerei vereinigt. Und doch beginnt die für das Folkwang-Museum charakteristische Note im Grunde erst mit Cézanne. Die beiden Landschaften, mit denen er vertreten ist, sind ersten Ranges, von

ruhiger Majeſtät der Kompoſition und vom Reichtum des Selbſtverſtändlichen in der farbigen Schichtung. Sie prangen an der Wand wie die Flügel zu den Pforten des neuen Reiches. Es folgt Gauguin mit einer größeren Reihe von Bildern, die ihn ſowohl als Maler der Normandie wie ſeines auſtraliſchen Paradieſes voll repräſentieren. Die Tangſammler von 1889 zeigen den reifen Meiſter der europäiſchen Zeit, ſehr bewußt in der ſtilvoll-ſtrengen Bewältigung eines naturaliſtiſchen Motives: man könnte von einer Verbindung Courbets mit Puvis de Chavannes ſprechen. Immerhin iſt hier eine gewiſſe innere Kompliziertheit noch nicht ganz überwunden. Je älter und europaferner der Meiſter nun wird, deſto ſtiller, einfältiger und großartiger wird er. In dem Märchenwunderwerk der „Contes barbares“ erreicht er ſeine Höhe. Es gibt in deutſchen Sammlungen kein beſſeres Bild von Gauguin. Den Holländer van Gogh iſt man übereingekommen, den Franzoſen beizureihen. Rein ſchulmäßig iſt dieſe Verbindung nicht zu beanſtanden. In der Linie, die von Millet zu Gauguin und darüber hinausführt, findet er ungezwungen ſeine Stelle. Aber dem inneren Charakter, der Eigenart des Temperaments nach gehört van Gogh durchaus in die germaniſche Reihe (ſo ſehr, oder mehr noch, wie etwa Hodler). Die ſechs Bilder des Folkwang-Muſeums zeigen dieſe Doppelnatur. Sie behandeln franzöſiſche Menſchen und franzöſiſche Landſchaftsmotive, zwei ſind ſogar direkt nach Millet gearbeitet. Aber die unbekümmert direkte Art, auf die Dinge loszugehen, das unverzierlichte Dreinfahren, bei innerlich verſengender Hitze der Sehnſucht ſind Weſenserſcheinungen, die man getroſt als völlig unfranzöſiſch bezeichnen darf. Man ſollte ſich gerade bei van Gogh durch den äußeren Augenſchein nicht trügen laſſen. Seine Bilder beginnen eigentlich erſt — hinter den Bildern. Jedenfalls, wenn man zu Matiſſe kommt, iſt man wieder ganz im echten und ſtrotzenden Frankreich, das auch bei revolutionärer Geſte immer noch die elegante Selbſtbeherrſchung bewahrt. Dieſer Künſtler hat bei Oſthaus einen ganzen Saal, den er mit großen Bildern völlig beherrſcht: ein Prunkzimmer der Sammlung. Ein Franzoſe vergißt auch im dumpfſten Formſuchen niemals die graziöſe und leicht faßliche Formel. Daß er die Formel erreicht und ſicher feſthält, iſt, was ihn, bei durchſchnittsmäßigem Talent, für unſer deutſches Empfinden manchmal flach erſcheinen läßt. Wo aber die Begabung, wie bei Matiſſe, ins Genialiſche geht, da gewinnt die ſichere Art der Formulierung eine eigentümlich ſtarke und feſſelnde Überzeugungskraft. Wer bei Munch etwa ſchwankt oder bei Hofer widerſtrebt, der trete vor Matiſſes Bild der drei Frauen am Strande — und er wird gewonnen ſein. Auch wenn er dieſer Art von Vereinfachung, von Verprimitivierung im Zeichneriſchen und Koloriſtiſchen zunächſt widerſtrebt, wird die nicht zu verleugnende Meiſterſchaft des Könnens, die das Ganze beherrſchende ungezwungene Rhythmiſierung jeden Widerſtand beſiegen. Vor den Landſchaften, vor den Stilleben vollends, gibt es überhaupt nichts anderes als Bewunderung und Entzücken. Kein deutſcher Schüler oder Nachfolger von Matiſſe trifft dieſe graziöſe Selbſtverſtändlichkeit. Von Matiſſe zu Le Fauconnier, dem Picaſſo-Jünger, iſt immerhin noch ein weiter Weg. Doch auch hier zeigt ſich, daß galliſche Formulierungskunſt ſelbſt gewagte Abſtraktionen noch mit einem Schimmer von gefälliger Eleganz zu umkleiden vermag.

Bilden die Franzoſen das Fundament der Oſthausſchen Sammlung, ſo errichten die Bilder von Künſtlern germaniſcher Länder gleichſam den Aufbau. Als Übergangserſcheinung darf etwa Hodler gelten. Zwar iſt er den Franzoſen fremd geblieben und eher den Italienern des Quattrocento verwandt, doch iſt jedenfalls der romaniſche Einſchlag nicht unweſentlich bei ihm. Einem der herrlichſten Hodlerbilder, den „Aus-



Van Gogh. Heimkehr (nach Millet).

erwählten", hat Osthaus in seiner Privatvilla auf Hohenhagen eine Art von eigener Kapellennische gewidmet. Ein nicht minder herrliches Bild, das Frühlingserwachen junger Menschenseelen, ziert das Folkwang-Museum. Besonders eng mit Hagen verbunden ist der daselbst wirkende Holländer Thorn-Prikker, von dessen stilistisch-eigenartiger Weise zwei Temperabilder zeugen. Auch Toorop fehlt nicht, noch van Dongen und selbstverständlich fand auch Eduard Munch, mit zwei Landschaften, seine Vertretung. Immerhin hätte man erwarten können, daß gerade dieser für die deutsche Entwicklung so wichtige Norweger noch etwas reichhaltiger und vielartiger hervorträte.

Um so wuchtiger, ja geradezu imposant kommt ein älterer deutscher Meister zur Geltung, der erst in den letzten Jahren, und nicht zuletzt durch Osthaus' Verdienst, die ihm zukommende Bewertung findet: der jetzt siebzigjährige Christian Rohlfs. Bereits der Katalog von 1912 zählt zwanzig Bilder von ihm auf, es sind seither noch manche hinzugekommen. Rohlfs, der in einem höheren Stockwerk des Folkwang-Museums eine bescheidene Wohnung und Werkstätte inne hat, ist eine der sprühendsten, seltsamsten, widerspruchvollsten und doch konsequentesten Erscheinungen unserer neueren Malerei. Unbesorgt wie ein Kind und feurig wie ein Jüngling, schafft dieser unentwegbare Alte, phantasievoll erregt, Tag für Tag Bild um Bild: Ölgemälde, Aquarelle,



Matisse. Frauen am Strande.

Holzschnitte und auch Stickereien. Wie als ob es sich von selbst verstände, hält er Schritt mit den jüngsten Bewegungen, und wenn er vor Jahrzehnten, damals in Weimar, als Impressionist durch radikale Artung herausstach, so scheint er doch erst in der expressionistischen Ausdrucksweise sein wahres Wesen entdeckt zu haben — wie vielleicht die deutsche Malerei überhaupt. Ein Verdienst des Folkwang-Museums ist es auch, den westfälischen Landsmann Pankok als Maler besser ins Licht gerückt zu haben. Er kann als Naturkraft mit Rohlfs nicht verglichen werden, doch ist er durch die Eigenwilligkeit und Intimität seiner Durcharbeitung zweifellos bemerkenswert. Wie prachtvoll keck und unbefangen ist etwa der Hausherr des Museums, Osthaus selber, von ihm erfaßt worden! Auch Nolde ist keineswegs ein häufiger Gast deutscher Museen: für ihn hat abermals Folkwang Bahn gebrochen. Mit einer ganzen Reihe von Bildern leuchtet er farbenprächtig von den Wänden, darunter mit einer seiner Hauptschöpfungen, den barbarisch-grandiosen „klugen und törichten Jungfrauen". Von Paula Modersohn, der toten, finden wir ein geheimnisvoll-verschwiegenes und doch seltsam-beredtes Selbstporträt und von demjenigen Gefallenen des Weltkrieges, dessen Verlust die deutsche Kunst wohl am meisten zu beklagen hat, von Franz Marc, kündet sein durch Farbe,



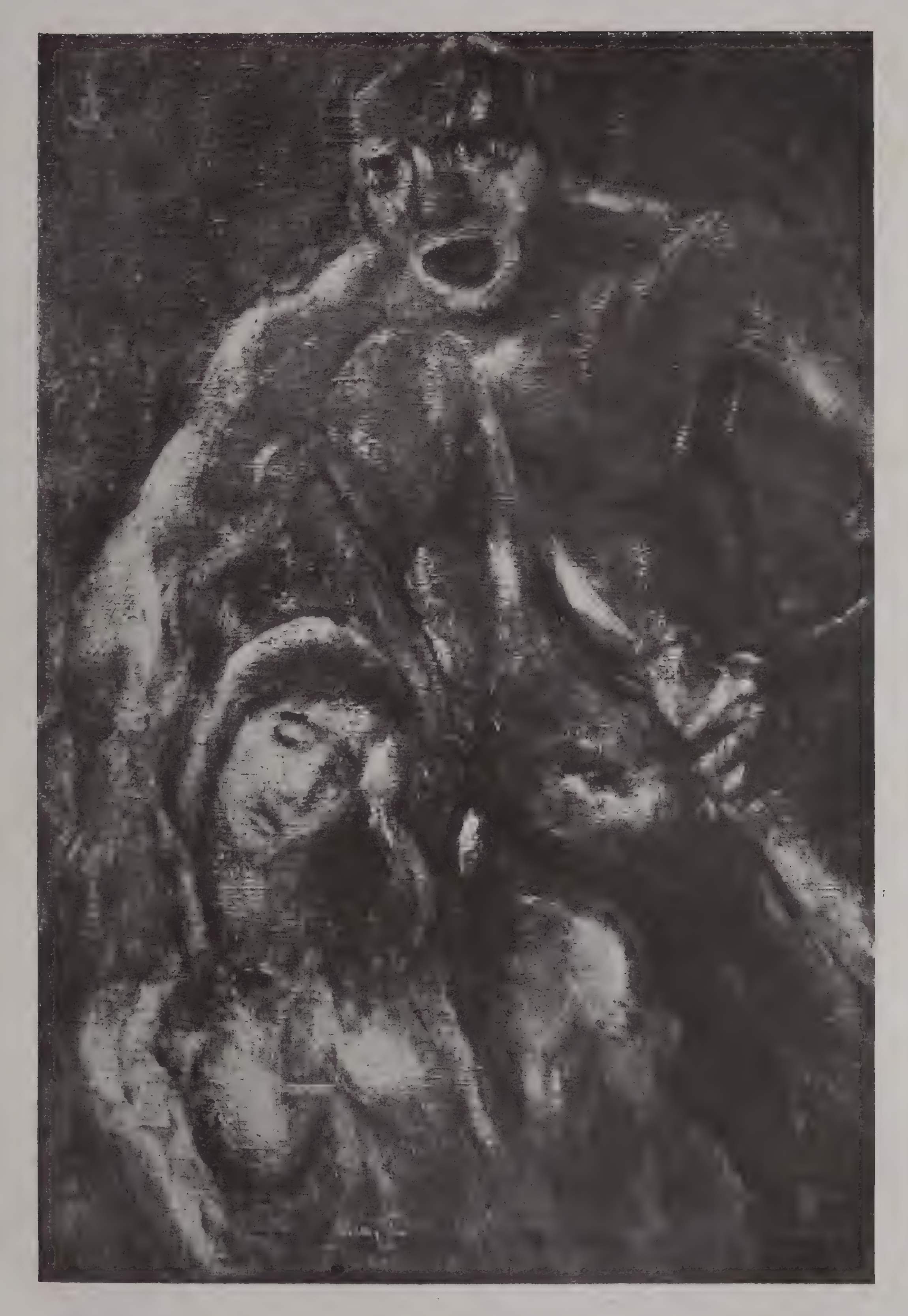
Matiſſe. Stilleben.



Eduard Munch. Haus unter Bäumen.

Bewegung und seelische Erfassung gleich berückendes Gemälde der drei Pferde: ein Hauptwerk des Museums. (Man muß Nauens Kuhweide, auch dieses gewiß ein eigenartiges Bild, damit vergleichen, um zu empfinden, was Marc hier geschaffen hat!) Gleichfalls ein Kriegsgefallener, doch mehr eine Hoffnung als eine Erfüllung, ist der Hagener Walter Bötticher. Freilich welch eine Hoffnung! Durch etwa einem Halbdutzend Bilder macht uns das Folkwang-Museum diesen früh dahingerafften Künstler eindringlich. Er war vor allem als Farbentemperament von bemerkenswerter Kühnheit und verriet in jedem Pinselstrich einen stolzen Eigensinn. Auch Weisgerbers „Heiliger Sebastian“ sei in diesem Zusammenhange genannt, ein Ölgemälde aus dem Jahre 1910, das den Maler in vollem Emporstreben zeigt.

Der Raum verbietet, eingehender darzulegen, in welchem Maße Osthaus die jetzt in Blüte stehende jungdeutsche Malerei, deren auseinanderstrebende Vielfalt man mit dem Deckwort „Expressionismus“ kaum wird zusammenfassen können, in seinem Museum zu Gesicht bringt. Kaum ein wesentlicher Name fehlt. Wir sehen Deußer und E. R. Weiß, Hofer und Oskar Moll, Kirchner und Schmidt-Rottluff und selbstverständlich Kokoschka (mit zwei kontrastierenden Frauenbildnissen). Was die gegenwärtige deutsche Kunst will und was sie vermag, wird uns mit ebensoviel Urteil als Verständnis dargelegt. Gewiß wird man hier und da über die getroffene Wahl streiten



Chriſtian Rohlfs. Der Krieg.

können: bei einer derart im Flusse befindlichen Bewegung wie der heutigen versteht sich das von selber und hat seinen Reiz. Doch im allgemeinen wird man, auch nach genauerer Prüfung, gestehen müssen, daß Osthaus selbst der jüngsten deutschen Malerei gegenüber seinen hohen Standpunkt niemals außer acht gelassen hat. Mit dem feinen Blick für Qualitätserzeugnisse, der ihn auszeichnet, und nicht etwa nach Zufallslaune hat er seine Leute und Bilder zusammengebracht. Und mit Begierde wußte er überall zu packen, was am schwersten sich festhalten läßt: das rollende Leben. Indes gerade dieses braucht er für den Plan, der ihm vorschwebt. Und der bleibt, im Alten wie im Neuen, unentwegt der gleiche: „einen Stützpunkt künstlerischen Lebens im westlichen Industriebezirk zu schaffen". Und ohne Zweifel weiter hinaus als nur dort!



Christian Rohlfs. Amazone.

Bilderſturm

Von PAUL FECHTER

Wir durchleben heute eine Zeit, die, geſchwächt durch vier Jahrhunderte Zivilisation, in mancher Beziehung Strebungen und Tendenzen der Lutherzeit, nur ohne einen Luther, rekapituliert. An die Stelle der Kirche iſt der Staat getreten, der eine Reformation an Haupt und Gliedern erfahren ſoll: die Ideen, wenn man das große Wort einmal für die beſcheidene Geiſtigkeit von heute gebrauchen will, ſind die gleichen geblieben. Die Bewegung gegen Kirche und Geiſtlichkeit, das Drängen zum Kommunismus, Putſchtaktik und Zielverworrenheit wiederholen ſich direkt: der chiliaſtiſche Aberglauben hat ſich in die Hoffnung auf die Weltrevolution verwandelt und um das Bild zu vervollſtändigen, fehlt auch der neue Bilderſturm nicht, wenn auch in einer wunderlich abgeſchwächten und ungebogenen Form — dergeſtalt nämlich, daß er nicht vom Volk, ſondern diesmal von den Künſtlern ausgeht und darum auf halbem Wege ſtecken bleibt.

Der Schrei gegen die Kunſt iſt keine Errungenſchaft der Revolution. Schon vor dem Kriege erhob er ſich, bezeichnenderweiſe zuerſt in dem Lande, das mit Kunſt der Vergangenheit am reichſten geſegnet iſt: in Italien. Die Futuriſten waren es, die zuerſt die traditionelle Verehrung der alten Meiſter in ihr Gegenteil verkehrten, einen wütenden Kampf gegen allen Paſſéismus eröffneten, den Marinetti gelegentlich bis zu der Forderung der Zerſtörung aller Muſeen und Bauten der Vergangenheit ſteigerte. Wer jemals in Italien geweſen iſt, in Florenz oder Rom den hoffnungsloſen Verſuch des Durcharbeitens dieſes ererbten Beſitzes von Jahrtauſenden unternommen hat, hat die eine Komponente dieſer Auflehnung an ſich ſelbſt erlebt. Es war die Notwehr der Gegenwart gegen das Übergewicht der Hiſtorie, aus der dieſe Proteſte erwuchſen: der Kampf einer Jugend um Raum für ihr Leben, das von den Vorfahren und ihrem Nachlaß von vorneherein erdrückt wurde. Man erlebte dort nur den Nachteil der Hiſtorie, weil man im Grunde zu überhaupt keinem anderen Erlebnis kam.

Aber dieſes Ringen um die Möglichkeit Zeitgenoſſe und nicht nur Nachkomme zu ſein, war nur ein Faktor in dem Kampf der Futuriſten. Wäre dieſe antigeſchichtliche Einſtellung die Hauptſache geweſen, ſo hätte das Ergebnis, wenn nicht Zerſtörung, ſo, bei wirklicher Konſequenz, wenigſtens Verzicht auf eigene Kunſtübung ſein müſſen, deren Reſultate morgen ſelbſt ſchon wieder Paſſéismus waren. Dieſe theoretiſchen Bilderſtürmer aber malten, dichteten, bildhauerten ſelbſt alle luſtig weiter, vergrößerten täglich den Überfluß ihres Landes an Kunſtbeſitz. Ihr Neinſagen machte Halt vor dem Faktum der Kunſt, das auch ſie bejahten — und begnügte ſich mit der Negation der ererbten Formen und Geſetze. Sie zerſchlugen nicht die Kunſt und ihre Werke, wie ſie es eigentlich folgerichtig hätten tun müſſen, ſondern lediglich den hiſtoriſchen Bildbau und wenigſtens teilweiſe die Objekte der Darſtellung. Damit erreichten ſie den Punkt, wo die urſprünglich rein lokale, von italieniſchen Verhältniſſen bedingte Bewegung den Anſchluß an eine europäiſche, übernationale Bewegung fand, die jenſeits aller bewußt formulierten Tendenzen aus einer geiſtigen Notwendigkeit zu fließen ſcheint.

Denn dieſe ſelben Strebungen zur Zerſchlagung der ererbten Kunſtformen wuchſen gleichzeitig und unabhängig von der futuriſtiſchen Welle in Frankreich, in Deutſchland, in Rußland, überall, wo Menſchen verſuchten, auf dem Weg über Farbe und Leinwand zum Ausdruck ihrer ſelbſt und damit zu ihrem Leben zu gelangen. Picaſſo kam mit ſeinen kubiſtiſchen Skelettierungen, Kandinsky mit ſeinen muſikaliſchen Farbenviſionen,

andere verſuchten es auf noch anderen Wegen; das Ergebnis war immer das gleiche: Abkehr vom Gegenſtändlichen und darüber hinaus Abkehr von allen formalen Bindungen und Ordnungen, die die bisherige Kunſt beherrſcht und gehalten hatten.

Und hier liegt der Kern der ganzen Bewegung, der Punkt, von dem aus ſie ihren Sinn bekomnt im Entwicklungsweg des Geiſtes. Der Wille, der ſich in dieſem Bilderſturm darſtellt, iſt der Drang zum Freiwerden von ererbten Kunſtbedenken, die inſtinktmäßig als nicht mehr lebendig und ſinngemäß empfunden werden.

Der Bilderſturm der Reformationszeit richtete ſich gegen die „Ölgötzen und Ölfratzen" der Gotik, weil man den Sinn für die Bedeutung dieſer Welt verloren hatte. Noch die Gotik hatte in ihren Heiligenbildern mehr gegeben als bloße Darſtellung: unter der Form und Gliederung des Bildbaus lebte etwas geheimnisvoll Symbolhaftes, das vom Betrachter erlebt, im Schauen fühlend als bedeutſam jenſeits aller Darſtellung wie ihrer rational auflösbaren Kompoſition aufgefaßt wurde. Als mit der Renaiſſance, zunächſt halb ungewußt, die große Wendung zum Natürlichen einſetzt, verſinkt dies fühlende Wiſſen um die geheime Bedeutſamkeit des Bildformſymbols; die bloß weltliche Ordnung, die bewußte „Kompoſition", in der ſich beſtenfalls wieder eine weltlich natürliche Ordnung, die kosmiſche ſpiegelt, wird zum alleinigen formalen Träger des Bildes. Als mit der Reformation in Deutſchland die Rückwendung zum Geiſt beginnt, iſt das Wiſſen um den Sinn der alten Werke tot, die neuen ſagen dem religiöſen Gefühl erſt recht nichts. Das Ergebnis iſt die Zerſtörung beider.

Der Bilderſturm von heute fühlt gegenüber den Werken der jüngſten Vergangenheit wie der der Reformation gegen die nachgotiſchen. Er richtet ſich gegen den Rationalismus, der ſeit den Tagen der Renaiſſance das europäiſche Bild beherrſcht, ſeine Form nach begrifflich darſtellbaren Prinzipien aufbaut — gegen das unlebendig Gefühlloſe bloßer Kompoſition, die nicht mehr als Sinnbild einer inneren Ordnung, ſondern als ein Seitenſtück zu dem Fetiſch der modernen Welt, der Organiſation, empfunden wird. Der Haß geht gegen alles, was Kunſt am Bilde iſt, im Sinne des geſchichtlichen Inhalts dieſes Begriffs — zugunſten deſſen, was urſprünglich als lebendiges ſeeliſch-geiſtiges Leben, als Notwendigkeit in ihm war. Die Neigung für die Werke der Vorrenaiſſance, der Gotik, des Romaniſchen beruht auf dem gleichen Grunde: man empfindet dort noch dunkel den Reſt einer tieferen Bedeutſamkeit, die dem Werk jenſeits aller nur kompoſitionell farbigen Reize, einen ſymbolhaft geiſtigen Sinn und damit ein Daſeinsrecht als Lebenswert gibt.

* * *

In dieſem Grundgefühl, das allen heutigen Kunſtbeſtrebungen, ſoweit ſie dieſen Namen verdienen, gemeinſam iſt, liegt das Poſitive, Wertvolle, was ſie, trotz aller Negation im Formalen, beſitzen. Das Ablehnen und Zerſtören des ererbten Formbeſitzes wächſt nicht ſo ſehr aus einer Verneinung der Vergangenheit (die iſt nur Mittel), als aus einem Bejahen des wirklichen gelebten Lebens, aus der Ehrfurcht vor dem wahrhaft Lebendigen, dem Gefühl, das wichtiger und wertvoller erſcheint als alle Tradition und Erbſchaft der Geſchichte. Es handelt ſich im Grunde um einen Reinigungsprozeß des Bereichs der Kunſt. Alles was in ihr an Äſthetiſchem, Geſchichtlichem, nur Vernünftigem und überhaupt begrifflich Bedingtem aus toten Tagen lebt, ſoll fallen, aufgehoben und beſeitigt werden zugunſten deſſen, was den ewig lebendigen Quell ihres Daſeins ausmacht. Die Entwicklungsgeſchichte der modernen Kunſt ſeit der Renaiſſance ließe ſich darſtellen als eine Reihe immer erneuter Verſuche, durch Verlegung des Unmittelbarkeits-

Emil Nolde. Masken.

Zu dem Auffatz von Franz Servaes
„Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Mufeum“.

punkts den Naturalismus immer neue Möglichkeiten der Weiterbildung abzugewinnen. Jede Epoche empfindet ein anderes als das Unmittelbarste ihrer Umwelt: die eine das Sein, die andere das Werden, die eine den Menschen, die andere die Landschaft, die eine die Gegenwart, die andere die Historie. Immer aber ist es ein Materielles, was als das wesentlich Seiende erlebt wird, woran sich das Unmittelbarkeitserlebnis entzündet. Die heutige Generation findet in diesen Variationen des Ausgangspunkts kein Genügen mehr: sie sucht das Unmittelbarkeitserlebnis rein, ohne äußeren Anlaß, in sich selbst und aus sich selbst. Die Futuristen schleppen bei ihren Impressionsragouts noch einen starken Rest Vergangenheit in den Wirklichkeitsbruchstücken ihrer Bilder mit; Kandinsky schafft schon rein aus dem Gefühl die Visionen seiner Seelenlandschaft — und Picasso und die Seinen suchen nur aus dem Geist eine neue Welt zu schaffen. Höchstens der Raum, die immaterielle Möglichkeit aller Dinge bleibt noch Thema und Grundlage ihrer Bilder.

Hier aber wird die dritte Komponente in dem heutigen Kunstwollen sichtbar: die Tendenz zum Geist — und damit eine neue Beziehung zu dem Zeitalter der Reformation. Das Wort Geist ist nicht umsonst das dritte Wort in jeder Erörterung über heutige Kunst- und Literaturfragen. Nach einem Jahrhundert reiner und angewandter Naturwissenschaft, die alle Bezirke ergriff und in der Malerei im Neoimpressionismus gipfelte, vollzieht sich jetzt die Rückwendung zum Geist. Zunächst rein negativ: die Natur, die Dinge, die Umwelt werden als nicht geistig, als materiell empfunden — mit einer etwas billigen Popularerkenntnistheorie. Sie werden infolgedessen negiert, zerstört, aus dem Bereich der Kunst ausgeschlossen. Die „Darstellung“ wird verpönt, das Gegenständliche als Fremdkörper aus einer Tätigkeit ausgeschieden, die schon im Thema rein geistig, oder vorsichtiger ausgedrückt, nicht materiell zu sein hat. Die reine Vorstellung gibt das Motiv: die Form wird rein aus sich selbst hergeleitet. Die Komposition der alten Malerei war ordnende Gliederung des Gegenständlichen; die Komposition von heute (bezeichnenderweise ein beliebter Bildertitel) ist absolut geworden, hat sich selbst zum Objekt. Sie ist gegenstandsfrei, entwickelt das von keiner Darstellung behinderte Gesetz an sich, ist Geist, der sich an seiner eigenen Wesensenthüllung, an der Formulierung seiner selbst auswirkt. Wurden vorher die Kunstbedenken zugunsten des lebendig gefühlten reinen Erlebens ausgeschaltet (und das Gegenständliche mit ihnen), so wird hier auch das Erlebnis noch in die kühle Atmosphäre der Geistigkeit erhoben, der Willkür des Einzelfalls entzogen und unter die Notwendigkeit oder wenigstens unter den Willen dazu gestellt.

Dieser Wille zum Geist ergibt die Beziehung zu den Strebungen der Lutherzeit. Abgeblaßt wiederholt sich hier im kleineren die Bewegung, die die deutsche Renaissance abbrach und aus dem Wissenschaftlich-Natürlichen ins Geistig-Religiöse wandte. Wie dort die eben erblühende Kultur des Humanismus der Kraft beraubt und verneint wurde, indem alle Energien auf die religiösen Interessen abgelenkt wurden, vom Anschaulich-Irdischen hinweg — so hier die ganze dingliche Kultur des 19. Jahrhunderts, die in der Malerei des Impressionismus ihren allerdings schon wieder geistig gewandten Ausdruck gefunden hatte. Die Zeit der Reformation setzt den reinen Geist an die Stelle des Bildes — und zerschlägt dieses selbst; die Gegenwart, aus verwandtem Willen zum Geist, zerstört wenigstens das Objekt, wähnend, Gegenstandslosigkeit garantiere von selbst schon Geist, als die Antithese des Ungeistigen.

Hier liegt die leicht aufspürbare innere Schwäche des Unternehmens. Das Denken, durch die Entwöhnung eines Jahrhunderts geschwächt, begnügt sich mit dieser billigen



Emil Nolde. Die klugen und die törichten Jungfrauen.
Zu dem Aufsatz von Franz Servaes „Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Museum".

Zweiteilung: das Geistige bleibt Negativ, reine Verneinung seines angeblichen Gegenteils, der Materie, es wird nicht produktiv, wenigstens nicht unmittelbar. Mittelbar wirkt die Tendenz trotzdem in dem von ihr erstrebten Sinne, wenn auch nicht so sehr im Werk als im Betrachter. Alle diese kubistischen und expressionistischen Bilder ohne Darstellung sind letzten Endes Wegbereiter, indem sie die Betrachtenden zu einer Einstellung von der Natur fort, auf das erstrebte, wenn auch nicht erreichte Geistige hin zwingen. Das Zeitalter der Reformation, im Künstlerischen zunächst unfruchtbar, bekam seine Auswirkung im Grunde erst im Barock, das ohne die Kräftigung des Individuums im Geistigen, die die Reformation gebracht hatte, undenkbar ist. Optimistische Naturen mögen danach dem heutigen Drang zum Geiste zurück eine ähnliche Folgeerscheinung verheißen. Der Bewegung fehlt natürlich das Allgemeine, Umfassende, da sie auf das Gebiet der Kunst und der Literatur beschränkt ist, die heute ebenfalls den Schrei nachdem Geist für Geist ausgibt: die Parallele bleibt bestehen — und die Wirkung wird aller Wahrscheinlichkeit nach auch nicht ausbleiben. Hier wird jedenfalls das Positive der Bewegung einmal fühlbar werden, auch wenn sie selbst zu keinen weiteren Ergebnissen kommen sollte.

* * *

In einem vor kurzem erſchienenen Buche „Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunſt“ hat Otto Grautoff eine kluge Erörterung dieſer Strebungen und einen Verſuch ihrer Deutung vom Standpunkt der modernen Kunſthiſtorie aus unternommen. (Berlin, Ernſt Wasmuth.) In einem beſonderen Kapitel behandelt er den Bilderſturm der neuen Jugend und bringt dort eine Reihe geſchickt ausgewählter Zitate, in denen nun zu dem bisher Erörterten ein neuer Zeitzug tritt: die Feindſchaft nicht mehr nur gegen die alte Form, ſondern gegen die Kunſt überhaupt. Grautoff hat eine ganze Anzahl von Äußerungen zeitgenöſſiſcher Schriftſteller zuſammengetragen, die ſich durchweg gegen die Kunſt als ſolche richten. Er zitiert Rudolf Kayſer und Ludwig Rubiner, Kurt Hiller und Guſtav Wyneken, desgleichen eine Reihe franzöſiſcher Stimmen: die Quinteſſenz iſt bei allen ungefähr die gleiche: „Seid gegen die Kunſt!“ Die durchſchnittliche Bewertung der Malerei wird als ſinnloſe Überſchätzung abgelehnt; ſelbſt die wirklich große Kunſt wird nur mit Mißtrauen zugelaſſen — und zwar nicht um deſſen willen, was an ihr Kunſt iſt, ſondern trotzdem.

Auch dieſer verſchärfte Bilderſturm oder wenigſtens Anreiz dazu wächſt auf demſelben Grunde wie die erörterten Strebungen innerhalb der Malerei. Es iſt kein Zufall, daß die meiſten der angeführten Schriftſteller dem Kreiſe der Aktiviſten angehören, den „tätigen Geiſt“ auf ihre Fahnen geſchrieben haben. Das Leben iſt ihnen wichtiger als die Kunſt; ſie wollen den Geiſt nicht darſtellen, ſondern realiſieren. Sie ſind inkonſequent genug, beim Schreiben zu verharren, das immerhin auch nur ein Realiſationserſatz iſt, nämlich beſtenfalls Anſporn für andere: aber ihre Tendenz geht auf die Wirklichkeit, nicht auf die Kunſt, die vielmehr negiert wird. Sie tun, hegeliſch geſprochen, den Schritt zurück vom abſoluten zum objektiven Geiſt (wenigſtens theoretiſch); nicht die Darſtellung der Idee als ein Äußeres gilt als ein Ziel, aufs innigſte zu wünſchen, ſondern ihre Realiſierung im Leben. Sie wollen nicht dem Endlichen das Unendliche einbilden, ſondern ſelbſt Geſchäftsführer des Geiſtes ſein — oder wenigſtens Anleitungen dazu geben. Die treibenden Kräfte ſind die gleichen wie die, die zur Verneinung der ererbten Kunſtformen ſowohl wie zur Negation der Wirklichkeit im Kubismus führten — trotz des ſcheinbaren Widerſpruchs. Die Gefühlskraft, die dieſen Äußerungen zugrunde liegt, iſt dieſelbe, die im Expreſſionismus die ererbten Kunſtbedenken ablehnt, um des Lebendigen willen, das ſich nicht mehr in dieſe alten Geſetze preſſen laſſen will; das Ziel, der Wille zum Geiſt, wenn auch zum realiſierten, nicht zum freien, entſpricht (mit einem Zuſatz von jüdiſch-berliniſchem Rationalismus) dem des Kubismus. Der Begriffskomplex Kunſt, belaſtet mit dem rational-naturaliſtiſchen Erbe von fünf Jahrhunderten, wird abgelehnt zugunſten der beiden pſychiſchen Faktoren Gefühl und Geiſt, aus denen er gewachſen iſt. Das Werk erſcheint nicht mehr ſo weſentlich wie ſeine Vorausſetzungen.

Hier beginnt eigentlich ein neues Kapitel: die Unterſuchung der Quelle dieſer Kunſtmüdigkeit in der Zeit. Das Verhältnis zum Zeitgefühl müßte hier erörtert werden, die Fortbildung des impreſſioniſtiſchen Momentempfindens über das Atomiſtiſche hinaus zum Simultanen, vom Punkt zum Seelenquerſchnitt — und die trotzdem verbliebene Abneigung gegen die Dauer im Werk. Aber das würde über das Thema hinaus zu einer Unterſuchung der heutigen Seele überhaupt führen, und vom Aufſatz zum Buch. Hier intereſſiert nur noch eine Frage: liegt in dieſer Entwicklung die Ankündigung des Untergangs, des Endes der Kunſt überhaupt, oder iſt ſie ein Durchgang, deſſen letzter tiefſter Sinn erſt einem zeitlich fernerſtehenden Geſchlecht ſichtbar wird? Viele glauben



Nauen. Kuhweide.

Zu dem Aufſatz von Franz Servaes
„Moderne Bilder im Hagener Folkwang-Muſeum“.

an den Anfang vom Ende: mir will ſcheinen, daß Kunſt, trotz allem was Kunſt und damit zeitbedingt an ihr iſt, unſterblich iſt. Denn ganz abgeſehen davon, daß es immer wieder Menſchen geben wird, deren pſychiſche Konſtitution zur Entlaſtung im Werk zwingt, die ohne dieſe Selbſtobjektivierung nicht leben können: Kunſt iſt Deutung der Welt, und zwar eine Deutung, deren Bereich über den des Worts immer noch etwas hinausgreift in Regionen einer immer weiter vorgetriebenen Myſtik. Welt und Leben aber ſind nicht nur dem Rational-Vernünftigen, dem Realen verbunden, ſondern auch dem Traum — und jeder Traum will Löſung oder löſende Verfeſtigung. Die Menſchheit heute iſt müde der Realität, der ſie ſich ein Jahrhundert faſt allein hingegeben hat — mit dem Ergebnis dieſes Krieges: ſie wird nie müde werden, dem zu lauſchen, der einen neuen Sinn aus dem bunten Dunkel dieſes Lebens, ſei es im Wort, ſei es im Bild, zu leſen weiß. Sie läßt heute den Tand verfloſſener Jahrhunderte nicht einmal mehr unwillig fahren, ſondern wirft ihn bereitwillig fort: ſie wird ebenſo bereitwillig wieder zugreifen, ſobald erſt einmal der gekommen ſein wird, „der reich genug, ihr Höheres zu bieten“.



Franz Marc. Pferde.
Hagen, Folkwang-Muſeum.



F. ADAM WEBER: Am Brunnen. Holzschnitt

Chagall

Mit 9 Abbildungen | *Von THEODOR DÄUBLER*

Dem jungen, russischen Juden Marc Chagall kam es in seiner Heimat nicht besonders auf Qualitätsmalerei an. Er wollte das eigne Naturell ganz erleben: seine schöne, durchaus ursprüngliche Begabung forderte dramatische Vorgänge, Gegenständliches mit symbolischer Bedeutung. Er war vor allem ein wild Begeisterter! Zuerst gebärdete er sich übrigens recht naturalistisch: damals interessierte ihn tagtägliches Gezänk unter Eheleuten. Die Häßlichkeit eines Familienmorgens. Einmal wird ihm ein schmutziger Bauernkamm zum Höhepunkt, zum Symbol eines sehr drastischen Bildes. Man spürt da, angesichts der verworrnen Haare der Hausmutter, gradezu auch Übelluft durch Betten und verschlossne Fenster. Kurz: Naturalismus! Aber nicht in grellen Farben: in sinnbildlichen! Gegenstände, wie in diesem Fall der Kamm, in die Strähne des hadernden Weibes, sind auf solchen Kompositionen in oder über den Mittelpunkt des Bildes gestellt. Etwa wie man sagt: „Kinder kauft Kämme, es kommen lausige Zeiten!" Ordinäres Rot, schmutziges Grau, alltägliches Blau beherrschen in diesem Bild die Skala. Solche Farben sind schwer zu harmonisieren. Sie schlagen aufeinander los, bleiben zänkisch, sogar wüst ausfallend. Ein plebejisches Rot oder gar Viola wirkt wie eine hingeworfne Zote, wie ein Fluch! Gleichgültig, obs die Farbe eines Halstuches oder einer Schürze ist; oder auch eines verkramten bunten Taschentuches, das bloß die Betrachter des Bildes sehen, die Dargestellten jedoch augenblicklich nicht vermissen. Aber solche Geheimniskrämerei muß man bei einem Chagall voraussetzen. Vielleicht sagt ihm sogar sein Instinkt: rote Zipfel sind vulgäre Sticheleien, rote Halsbinden Aufschreie wirklichen Entsetztseins. Viola Schürzen Zoten, viola Kopfputz Gotteslästerungen. Also zuerst tobt sich Chagall aus.

Dann, noch in Rußland, wird er rasch viel poetischer, plötzlich ein mystischer Gestalter. Seine Entwicklung muß überhaupt blitzartig genannt werden. Für diesen Augenblick in seinem Aufstieg will ich nun die sogenannte „Kleine Geburt" beschreiben. Eigentlich zwei Bilder: ein hochrotes hieratisches und ein naturalistisch-anekdotisches in Ölgelb. Sie gehören, ohne eine Spur von fugenartiger Farbendurchdringung, unweigerlich zusammen. Geistig erhärtet der rote Teil den gelben, und der anekdotische wieder erläutert, bewegt dramatisiert, den hieratischen. Also: eine kühnste Jünglingstat! Die Vorgänge auf dieser „Kleinen Geburt" sind etwa folgendermaßen zu deuten: in schweren Geburtswehen liegt, aufgedeckt (bitte nicht nackt), eine Gebärende. Noch hat sie in ihrem Leib zerreißende Krämpfe; das Kind ist aber trotzdem schon da. Krebsrot. Geburtsrot. Wie man will! Schmerzgekrümmt auch der Balg: jedoch ins Übergewöhnliche vergrößert, gesteigert. Man denkt an ein Sternbild. An etwas Urdämonisches. Über die Mutter erhoben, hälts die Hebamme ostentativ dem Beschauer zu. (Ich sage „zu", weil „entgegen" nicht entspricht: des andern Sinnes von „hält zu", bin ich mir bewußt.) Triumphierend! Die Geburt war furchtbar schwer, nötige Kunstgriffe mußten gemacht werden: sie sind gelungen. Und die Hebamme sieht sybillinisch aus. Sie tritt aus einem bäurischen Himmelbett, größer als der Vorhang es erlaubt, hervor. (Das ist unlogisch, dadurch ergibt sich aber das Hieratische!) Sie wird wirklich zu einer Parze. Mythisch. Die rote Himmelbettgardine kann wie Purpur aussehen: sie wird zu einem Baldachin. Ein hohes kosmisches Ereignis hat sich abgespielt. Nun die andre Seite: der Mann und Vater, die Vettern, Bekannte eilen herbei. Man hat von der Geburt gehört. Sogar durchs Fenster guckt jemand ins Zimmer. Man tritt leise auf: und zwar bei ausgezeichnet durchgeführter, fast noch impressionistisch gemalter Petroleumbeleuch-

tung; daher weichſte Tönungen in gelb und bräunlich. Der Mann und Vater (er kann auf dem Bilde oft vorkommen), iſt aus der ölgelben Seite in die purpurne hinübergeſchlüpft, und zwar unters Bett ſeiner Frau. Ja die Männer, die Feiglinge! Jetzt kommt er herein, guckt unterm Bett hervor, prahlt auch ſchon. So iſts: ſo ein Vater ſchwört, während die Frau von Schmerzen zerbiſſen wird: nie wieder! Bis zum nächſtenmal, ſehr bald darauf!

Chagalls ſogenannte „Große Geburt“ iſt ein ruſſiſches Bauernepos. Die ganze Verwandtſchaft ſcheint zugereiſt. Auch die Bekannten und Nachbarn ſind von weither zugegen. Sogar Fabelfiguren tun mit. Es geht noch tolter zu, als ſeinerzeit in Holland bei einer Kirmeß. Damals ſaßen doch weder Kälber, noch liebe Eſelein mit zu Tiſch. Vom humorvollen Gegenſtändlichen abgeſehen, liegt der hohe Kunſtwert dieſer Viſion in ihrer ungeheuern, aber trotz aller Verwegenheit, gebändigten Rhythmik. Die Figuren ſind voll toller Laune voneinander losgelöſt. In ihre eigne Narretei verſetzt. Dabei aber niemals von einem orgiaſtiſchen Miteinander losgelaſſen. Sie unterhalten ſich gut, weil ſie zu vielen ſind: mindeſtens zu zweit! Auch die Stimmung iſt vortrefflich erbracht: ſtarke Heiterkeit der Farben, die aber immer auf einen gewaltigen Geſamtton eingehen können!

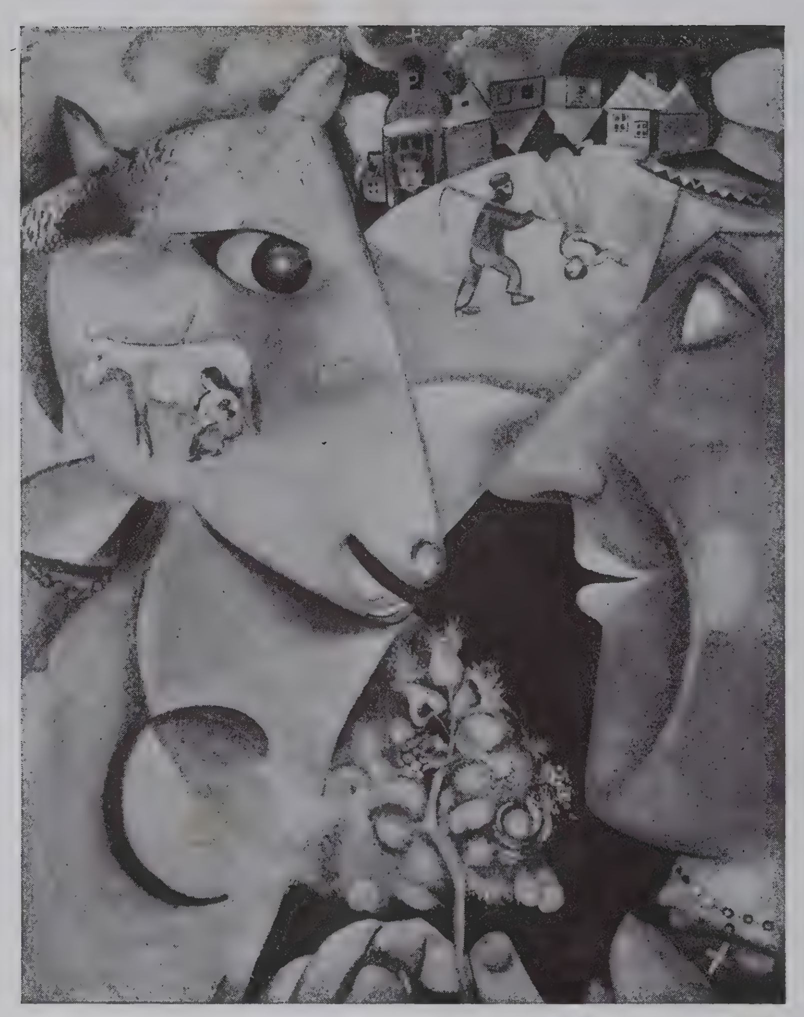
Das Bild „Der Tote“ kann man auch bäuriſch-phantaſtiſch nennen. Es iſt ſo volkstümlich, daß es ſchon heute von den meiſten Betrachtern verſtanden und gewürdigt wird. Durch dieſes Werk eröffnet ſich überhaupt die meiſte Einſicht in die Kunſt von Chagall! Trotzdem iſt es ſozuſagen unlogiſch: die Häuſer ſtehen windſchief. Wild geigt eine Geſtalt auf einem Dach: Stürmen entgegen mit flatternder Mähne! Apokalyptiſchgelb iſt der Himmel. Dennoch liegt der Tote auf der Straße in offenem Sarge da. Und Kerzen brennen zu ſeiner Rechten und zu ſeiner Linken. Auch ſein Geſicht iſt grellgelb: er iſt wohl ſchon im Himmel! Die gleiche Farbe ſpricht das Geheimnis einer vollzogenen Vereinigung aus. Und das Licht der Kerzen, hier auf Erden, bedeutet Erinnerungen an ihn: unauslöſchliche! Gebete, die ſeiner Seele nachgeſendet werden.

Chagall hat in Paris ſeine kubiſtiſchen Tage erlebt. Seinem jugendlich-ſtürmiſchen Weſen entſprach in dieſer Richtung bloß das Ganzauflöſende an ihr. Zu einer Feſtigung brauchte er ja noch nicht zu kommen: im recht zügelloſen Ruſſen war, trotz allem Draufgängertum, noch viel ſtilles Märchen, unglaubliche Naivität vorhanden. Sein Inſtinkt ſagte ihm: laß die Zügel ſchießen! Toll drauflos! Du haſt das Recht dazu! Daher ſchloß er ſich an den, ihm zwar vielfach entgegengeſetzten, weil ſtark intellektuellen Kubismus eines Léger an; aber gerade bei dieſem Künſtler ging ihm der Sinn für das Raſche, Davonhaſchende, Durch-und-durch-Zerwühleriſche der jungen Generation leicht auf. Notwendig, aber nicht ganz geglückt, möchte ich Chagalls entſchiedenen Kubismus nennen. Sein merkwürdigſtes Bild dieſer Epoche heißt „Adam und Eva“. Der Vorgang des Sündepflückens iſt in ſeinen zwei Menſchen ein innerlicher. Auch der Baum (beim Germanen die Welteſche), bedeutet das An- und Einſetzen einer neuen Triebwelt in uns. Vielleicht das Hinausgreifen der Brunſt im Urmenſchen über eine feſtgeſetzte Zeit, wie bei den Tieren! Übrigens, wer weiß, was für ein Geheimnis der Baum der Erkenntnis bergen mag? Jeder Künſtler darf ſich die große Begebenheit deuten, wie es ihm ſein Genius, durch den geglückten Augenblick, eingibt. Auch Chagall dämmerte ſeine geheimnisvolle Erklärung auf. Er konnte ſie nicht ganz ausſprechen: doch daß ſich dieſer Vorgang, wie bereits geſagt, ganz allein in der Seele der Menſchen abſpielt, hat er andeuten müſſen. Der Kubismus bot ihm dazu die Mittel. Stamm, Laub, Apfel, Mann, Weib konnten durcheinander geſchüttelt und dann ſprunghaft, aber rhythmiſch, wieder gewürfelt und übereinander geſtapelt werden. Da-



Marc Chagall. Rabbiner.

Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.
Bes.: Fritz Gurlitt, Berlin.



Marc Chagall. Ich und das Dorf. Sammlung Walden, Berlin.
Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.

durch gelang ihm ein Zustand besinnungslosen Geschehens! Großartig! Bravo, junger Chagall: du weißt, was Liebessünde zu heißen hat. Im Mittelpunkt des Bildes, apfelrot, eine erotische Farbensetzung. Sie glimmt, sie knistert durch die ganze Schlangenrhythmik des hochgetürmt seltsamen Gebildes aus Pflanze, Eva, Frucht und Adam. Ist die Schlange über den angestammten Charakter Herr geworden? Die Krone des Baumes liegt ebensogut auf dem Boden, als sie noch durch die oberen Etagèren aus weiblichen und männlichen Fleischwürfeln hervorbricht. Adams Geschlechtsteile sind deutlich, aber doch zur Seite geschoben, auffindbar; also wichtig und dabei bereits gleichgültig. Die ganze Seele ist sündhaft in Brand geraten. Der Einsturz einer Welt hat sich in Menschen vollzogen. Das Tier, der Baum sind daran beteiligt.

Dieses doch ganz problematisch-kubistische Pariser Bild steht an rein künstlerischem Wert hinter einigen späteren Leistungen Chagalls weit zurück. Im Geiste kehrte er bald nach Rußland heim. Dort blieb die eigentliche Quelle seiner Seele, und auch immer noch seiner besten Kunst. Schon in seinem „Paris durchs Fenster“, einem der



Marc Chagall. Apollinaire, Walden, Cendrars, Canudo.
Mit Genehmigung der Kunſtausſtellung „Der Sturm". / Beſ.: Fritz Gurlitt, Berlin.

zauberhafteſten Werke moderner Farbengebung, tut ſich ihm, ſtatt rein techniſcher Problematik, wieder das leicht Spieleriſche, Urſprünglichſte in ſeinem Weſen auf: er wird vor allem wieder Märchenerzähler. Er ſelbſt ſteht im Fenſter: ein Januskopf. Mit dem einen Geſicht tändelt er noch Paris zu, mit dem andern blickt er oſtwärts. Das Techniſche wird ihm zum Spielzeug. Die Eiſenbahn rollt ihm unterirdiſch durch einen Tunnel: umgekehrt. Der Eiffelturm reckt ſich hochaufgeſchoſſenſt über die Dächer der Stadt. Viel höher fliegt ein Menſch mit Fallſchirm. Woher mag der wohl kommen? — Der Kubismus bleibt noch als Aufteilung der Fläche übrig. Später pflaſtert er, nach dieſem Prinzip, großzügig ſeine Bilder. Diesmal tuts der Gegenſtand, nämlich: das Fenſtergebälk. Aber das iſt farbig. Sogar bunt. Es jubelt geradezu: in Paris! Und in der Wohnung Chagalls einem prächtigen Kunſtwerk einverleibt werden! Er macht aber keine Löwenſätze. Er bleibt ein Kind bei guter Laune, darum ſitzt nur eine Katze im Fenſter: mit Menſchenantlitz, aber mit einem farbig gemalten Fell. Ich ſage euch: eine wahrhaft tropiſche Farbenpracht! Was iſt da ein Panter im Vergleich! Fenſterquadrate und Eiffelturmobelisk, dazu Fallſchirmpyramidchen konzertieren vertraulich miteinander. Das ganze Bild gehört ihnen. Überall in uns, durch uns eine geheime Geometrie! Pythagoras meinte: die Zahl! Für den modernen bildenden Künſtler hat ſich die Zahl ganz ſichtbar in Geometrie eingekörpert.

Eine andre Chagallſche Entſcheidung offenbart uns ſein „Saint Fiacre". Der Heilige in Paris, in deſſen Kirchengäßchen die erſten Mietwagen ſtanden, die man daher

„fiacres“ nannte. Chagall überträgt das Abenteuer nach Rußland. Vielleicht in Schnee, jedenfalls unter vergoldete Kuppeln. Die kollossale Kurve, die bloß den Kopf eines jünglinghaften Menschen mit Feuerblitzen aus urblauem Auge trägt, ist kosmisch festgebannt. Es gibt kein Schiff mit kühnerem Galionenbild als diesen abstrakt erzeichneten Anstürmerrhythmus mit menschlichem Lenkerantlitz. Seinen Goldgrund hat das Bild: Goldleuchten erhebt sich aus des Heiligen Haupt. Die Kirche steht aufrecht mit ihren goldenen Kuppeln; die Häuser krümmen sich, sind schiefgedacht: sie dürfen einmal einstürzen, aber die heilige Kirche nicht! An der kommt auch der Russe nicht vorbei. Sie ist das eigentliche Ziel: das Herz Rußlands! Das Bild hält sich, außer durch Gold, hervorragendst auch durch Weiß. Es braucht kein Schnee zu sein. Im russischen Märchen darfs aber immer sofort schneien! Wenn ihrs so wollt, nun denn, der Rausch fährt über Schnee! Türkisblau sind die Schatten. Die Schatten? Nein, die Farbe, die ganz intensiv gesetzt, dem starken Schwung, der rhythmischen Kraftanstrengung in der Hauptkurve des Werkes entsprechen muß. Wenn Lebendigkeit Licht ist, nun dann wohl an: Farbe sei ihr Schatten!

Noch viel interessante Bilder gibts von Marc Chagall, dem jungen Russen, ihre Märchen erzähl' ich euch ein andermal, mir kommt soeben keines mehr genau in den Sinn. Und ich will mich doch genau an das wunderschöne Buch halten. Aber es enthält nur Bilder: es steht keine Literatur drin! Es ist ein Buch, in dem man unsern Wald, eine Steppe, den Fluß und seine Menschen finden kann. Chagall bleibt vorläufig der bedeutendste junge Künstler, den es gibt.



Marc Chagall. Paris durchs Fenster.

Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.



Marc Chagall. Saint Fiacre.

Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm".
Bes.: Bernh. Hoetger, Ostendorf.



Marc Chagall. Halb vier Uhr.

Mit Genehmigung der Kunſtausſtellung „Der Sturm".
Sammlung Walden, Berlin.



Marc Chagall. Rußland, den Eſeln und den Anderen.

Mit Genehmigung der Kunſtausſtellung „Der Sturm“.
Sammlung Walden, Berlin.



Marc Chagall. Der Viehhändler.

Sammlung Walden, Berlin. / Mit Genehmigung der Kunstausstellung „Der Sturm“.



Marc Chagall. Feuersbrunſt. Sammlung Walden, Berlin. / Mit Genehmigung der Kunſtausſtellung „Der Sturm“.

Paul Gösch

Von ADOLF BEHNE
Mit 5 Abbildungen

Paul Gösch, geboren 30. August 1885 zu Rostock. Gelehrtenfamilie. Besuch eines Berliner Gymnasiums. Abitur, mit 18 Jahren. Verehrung Stefan Georges. Architekturstudium. 3 Jahre in München. Auf der dortigen Hochschule keine Anregung. 1 Jahr Karlsruhe. Ostendorf. Aquarellieren. 1/2 Jahr in San Remo der Malerei gewidmet. Kurze Reise nach Paris (Seurat-Ausstellung bei Bernheim jeune). Mehrfache Reisen in Italien, Frankreich, Deutschland. Ein Jahr Studium in Dresden. Fühlung mit Malern. Seit 1911 Ausbildung als Regierungsbauführer. Neigung zur Theosophie. Seit 1915 Regierungsbaumeister. Zwei Jahre Staatsdienst. Anfang 1917 Austritt aus dem Staatsdienst. Beschäftigung mit Malerei und architektonischen Entwürfen. „Gebaut oder ausgestellt habe ich bisher noch nichts . . . Der Zwinger, Dresden, und die Bauten in Cambodja (Siam) haben mir von früh an vorgeschwebt. Der erste Hof des Louvre hat mir großen Eindruck gemacht. Seit meinem 20. Jahre habe ich dauernd an phantastischen Architekturformen gearbeitet." Literarische Eindrücke: Wölfflins Renaissance und Barock. Gurlitts Geschichte des Barock. Meier-Graefes Spanisches Tagebuch.

* * *

Die hier abgebildeten Blätter sind nicht viel größer als die Reproduktionen. Ihr Schöpfer lebt zurückgezogen von der „Welt" — und ist eben deswegen in der Welt. Wie ein Mönch wohnt er in engem Raume. Wie ein Miniaturist, ein persischer, zeichnet und tuscht er in aller Stille diese Blätter. Sie sind sein hingegebenes Tagewerk. Weit über 1000 Blatt hat er ohne Eile, ohne Hast gelebt.

Paul Gösch weiß nur wenig von der neuen Kunst. Er zeichnet und tuscht seine Träume, zu denen ihm eine geheimnisvolle Notwendigkeit die Hand führt. Absicht? Stil? Anschluß? Wirkung? Was er etwa früher davon wußte, hat er vergessen. Gösch ist nicht Maler, er ist Architekt. Er hat Malen nebenbei getrieben aus Liebhaberei. Er erlebte eine schwere innerste Verwandlung — Krankheit, Aufwühlung, Entsagung und wurde Künstler — in einer Neugeburt.

Seine Blätter wirken zeitlos. Sie könnten in jedem anderen Jahrhundert ebensogut entstanden sein. So wie Kinderzeichnungen zeitlos sind, wie Volkskunst zeitlos ist — wie Kunst zeitlos ist. Wer in der Kunst Parteimensch ist, wird nichts aus diesen Blättern empfangen. Aber der Mensch und der Künstler werden sie lieben.

In den vielen Blättern von Paul Gösch, die ich kenne, ist keine Wiederholung. Der Reichtum seines Schauens ist erstaunlich. Blüten einer zarten Wiese reihen sie sich aneinander, hauchartig fein in ihren zitternden Konturen, leicht, schwergewichtslos in ihren unmateriellen Farben. Unendliche Einfalt? Höchstes Raffinement? Unmöglich zu entscheiden. Das Braun herbstlicher Blätter, dünnes Lila und Grau, das Weiß der Kamille fließen zusammen; aber es fehlt nicht das tiefe entfesselnde Blau der Glockenblume, das vieldeutige Rot des Fingerhutes, inbrünstiges Lila und unendliches Schwarz.

Gösch hat sich selbst gezeichnet — das Gesicht eines stillen Klosterbruders. Die roten Lippen geschlossen. Stirn, Nase und Wangen eine ruhige Fläche, braun von Haar und Bart umrandet, rosobräunlich vor flockig grünem Grund. Das eine Auge dunkel offen schaut feierlich streng die Welt Gottes; das andere, hinter dem kein grüner Grund ins Weite lockt, sondern der Bildrand nahe und leise wie ein zarter Schleier schließt,

schließt sich — nach innen blickend. Auch das Brillenrund zieht sich zusammen. Aufgehendes und untergehendes Gestirn. Feine Wolkenzüge die Stirne. Ein stilles Lilagrau der Nasenlinien, angedeutet, und ein flüsterndes Grau des Rockes in zwei knappen Zwickeln gehen wundervolle Einheit ein mit lichtbraunem Bart und in der Sonne trocknendem Grün. Die unregelmäßige, schräge Stellung im Raum ist unendlich ausdrucksvoll: das Lauschen des einen sichtbaren Ohres. Mehr noch als in diesem wird in anderen Selbstbildnissen eine entfernte Verwandtschaft mit van Gogh spürbar. Eine Verbindung besteht auch mit Böcklins Selbstbildnis mit dem Tode. (Der Vater ist ein enthusiastischer Verehrer Böcklins.)



Paul Gösch. Selbstbildnis.

Aus dieser reinen Stirn entstand der „Indische Tempel": ausfließender Reichtum, köstliche Unerschöpflichkeit, absolute Einfachheit. Einfach und reich, wie alles Indische — und problemlos.

In einem früheren Leben muß Gösch in Indien gewandert sein. Auch in seinem Gesicht liegt ein Abglanz indischer Heimat. Das feine Leuchten des Lichtes durch die Haut, die spitz nach unten fliehenden Wangen und das halb geschlossene Auge, das fast wie ein Schlitzauge blickt, so wie Grünewalds Isenheimer Maria ein orientalisches, beinahe mongolisches Gesicht hat, auch sie vor Seligkeit die Augen schlitzartig schließend.

Rauschartiger Reichtum in Triumphtoren, in Entwürfen für ein Theaterfoyer, in einer phantastischen Türumrahmung. Ich wüßte außer Paul Klee niemanden, der dem Schaffensquell des Ornamentes bei uns so nahe ist wie Gösch. Seine dekorativen und ornamentalen Arbeiten enthalten eine Fülle von Anregungen. Das Ornament ist für Gösch nichts, das „erfunden" werden müßte, sein Ornament erfindet sich, beziehungsreiche Form im freien leichten Spiel nach allen Seiten, selbst. Einige Zeichnungen wirken als Bühnendekorationen von großer Schönheit. Vielleicht gewinnt sich eine Bühne diesen Künstler.

Und doch sind am wertvollsten wohl die zahlreichen kleinen Blätter, in denen sich eine Welt des inneren Schauens leise öffnet. Biblische Themen, Szenen der christlichen Legende, der antiken und der nordischen Sage überwiegen. Doch der Umfang des Erlebens ist geradezu erstaunlich. Der „Tanz der Zigarrenstummel" und manches andere ist so lustig kindlich, daß man in Paul Gösch nach dem Struwelpeter-Hoffmann den ersten, wirklich wieder berufenen Zeichner für das Kinderbuch sehen muß. An die Tiere des Francis Jammes erinnern die zwei selig-schattenhaften Pferde. An Henri Rousseaus Pflanzenreinheit die beiden Mäuse im Gras. Etliche Mosaikentwürfe haben



Paul Gösch. Szene am Meer.

den wahren Charakter des Mosaiks in absoluter Vollkommenheit, sind ganz empfunden aus der glitzernden Härte der kleinen Steine. Nirgends ein dekoratives Schema und nirgends in keinem Blatte irgendwann ein Zwang — willenlos selbstverständlich ist alles, weil eine tiefe Besinnung des Menschen alles aufgehoben hat, was an Konvention vielleicht gewesen ist. Die großen Kompositionen in diesem kleinen Formate ergreifen, weil ein geheimnisvolles Fügen Welten in einen Wassertropfen zauberte. Die stymphalischen Vögel, Die Seeschlacht bei Salamis, Die Versenkung des Nibelungenhortes sind Wandbilder.

In den religiösen und in einigen phantastischen Zeichnungen gibt Gösch sein Wesentlichstes. Die „Stigmatisation des hl. Franz" und die „Jakobsleiter" machen uns stumm und andächtig. Die Einfalt der Zeichnung, die unirdische Tiefe der Farbe schaffen Symbole. Jakob in schwarzem Rock an tiefbraunen Felsen gelehnt. Die Wiese ein schweres, tiefes Grün: Erde — Schlaf — Abend — Traum! Vor einem fernen unergründlichen Blau der Engel — das schweigende Gesicht ohne Zeichnung, in dienendem Grün des Kleides, hinter ihm die gewaltigen Flügel, fast wie Flächen eines Äroplans, in seltsam klingenden Streifen aus Lila, Karmin und Schwarz. Der Eimer Gold.

Auf einer kleinen Zeichnung der Himmelfahrt hat Gösch mit dem Kopierstift auf gewöhnlichstem Papier einen zauberhaften Strahlennimbus von ätherischer Großartigkeit geschaffen und Licht erlöst aus ferner Welt. In einer kleinen Architekturzeichnung zu einem „Festbau" hat er aus dem Pauspapier eine glitzernde Kostbarkeit gemacht, so daß es aussieht wie aus geschnittenem Leder und gepunztem Metall. Immer ist sein Farbengefühl von letzter Feinheit, von einer nachwandlerischen Sicherheit, weil er nicht eingreift in das Walten der Farben, nichts „will". Er „beherrscht" die Farben und die Linien nicht — er läßt sie frei. Nicht wer die Farben beherrscht, ist



Paul Gösch. Der ungläubige Thomas.
Privatbesitz Bankier K., Berlin.



Paul Gösch. Jakobs Traum.
Privatbesitz Dr. B., Berlin.

Künſtler, ſondern wer ſie liebt — alſo meinetwegen der Dilettant. Jedenfalls nie der Artiſt.

Indiſch über die Grenzen ſchweifend iſt die Mutter Gottes, in einer dicht herantretenden Pfeiler- und Gebälkarchitektur als Rieſengeſtalt mit dem Kind auf den Armen. Das eine gleiche Ornament, Winkel und Quadrat, geht über alle Wände, den Boden, die Decke und den Hintergrund und die göttlichen Geſtalten. Auf einem anderen Blatte ſchreiten aus einer Hintergrundapſis zwei Menſchen mit einem Kinde zwiſchen ſich, das ſie an den Händen halten, nach vorn in einen mächtigen Saal unter einer Tonnenwölbung. Der Boden iſt leer. Das mächtige Gewölbe iſt leer, nur von den Anſätzen blicken in gleichen Abſtänden gemalte Hirſche, einer gleich dem anderen den einen Vorderfuß hebend herab, und die Wandungen, aus der Apſis beginnend, tragen (die Pfeiler an allen Seiten) die ſtets gleich wiederkehrende Geſtalt ohne Geſichtszüge, nicht Mann nicht Frau, völlig gleichend den beiden, die das Kind führen. Das Gewand gleichartig gebildet aus vielen Kreiſen, auch die Hirſche aus vielen Kreiſen gezeichnet. Alle Geſtalten wie mit gefeſſelten Armen. Die Kette der Generationen. Die ewige Wiedergeburt. — Fatum.

Neuerdings iſt Göſch zu größeren Formaten übergegangen und zu einer Malerei in Tempera — ohne Vorzeichnung, unter Ausſchluß jeder Möglichkeit einer Korrektur. In einem großen Blatte der Maria mit dem Kinde, auf das Ochs und Eſel blicken, hat er bisher ſein Beſtes gegeben.

In der Ausſtellung, die der „Arbeitsrat für Kunſt" als erſte im Oſten Berlins für Arbeiter eröffnete, wurden Göſchs Bilder beſonders freudig von den Beſuchern aufgenommen. Die Kunſthalle in Mannheim hat als erſte öffentliche Sammlung Arbeiten von Paul Göſch erworben.



Paul Göſch. Szene aus Venedig.
Privatbeſitz Dr. B., Berlin.



Hans Gerson. Fournes. 1908.



Hans Gerson. Fournes. 1908.

Hans Gerſon

Von KARL SCHWARZ | Mit 16 Abbildungen, davon zwei Abbildungen auf einer Tafel

Berlin hat ſich in den letzten Jahrzehnten zur Zentrale der impreſſioniſtiſchen Kunſt in Deutſchland entwickelt. Der Impreſſionismus, der hier entſtand und von einigen ſeiner Hauptvertreter und deren Gefolgſchaft noch heute gepflegt wird, iſt zum tonangebenden Faktor der deutſchen Malerei geworden und empfängt auch jetzt noch, da die expreſſioniſtiſchen Ideen immer mehr um ſich greifen, neuen Zuwachs und friſche Nahrung.

Die künſtleriſche Tradition Norddeutſchlands unterſcheidet ſich durchaus von der ſüddeutſchen mit München als Mittelpunkt. Schon die vormärzlichen Tage richteten das Augenmerk vornehmlich auf das Landſchaftliche, während der Süden mehr zur figuralen Darſtellung tendierte und auch heute noch, nachdem die Zeiten der Kaulbach und Piloty, der Schwind, Deffregger und Lenbach überwunden ſind, in Habermann und Stuck, wie in Weisgerber und Caſpar ein vorwiegendes Intereſſe für einen zwar neuen, aber doch aus einer ununterbrochenen Reihe heimiſch gewordenen Figuralſtil aufweiſt. Landſchafter wie Kobell, Rottmann, Lier und Uhde gab es wenige, während Leibl und ſein Kreis die eigentliche Münchener Kunſtatmoſphäre darſtellt. In Berlin hingegen wird das impreſſioniſtiſche Landſchaftsgefühl, das ſich in Kaſpar David Friedrich, Blechen und Menzel vorbereitete, durch ſeine Hauptführer Liebermann, Corinth und Slevogt geübt und findet auch in den Jüngeren wie Pechſtein, Heckel, Heckendorf und Kirchner ſeine Fortſetzung.

Es handelt ſich hier nicht um das ausſchließlich Landſchaftliche oder Figurale, vielmehr um das Weſen der impreſſioniſtiſchen Malkultur, des in ihr begründeten rezeptiven Charakters. Der ſinnliche Reiz der Objekte wird aufgefangen und in lebensvollen Farben zum Ausdruck zu bringen geſucht. Mag auch das Figurale in dieſer Weiſe wiedergegeben werden, ſo ſpiegelt ſich doch das Weſen des Impreſſionismus am lauterſten in der Darſtellung der Landſchaft und wird auch hierin ſeine Gültigkeit bewahren. Das Konſtruktive der expreſſioniſtiſchen Kunſt jedoch, die das Bild außerhalb des Vergleiches mit der Wirklichkeit ſtellt, die aufgehört hat imitativ zu ſein, ſucht den Nährboden hauptſächlich im Figuralen und verzichtet von vornherein auf alle materielle Anſchaulichkeit, ſchürft vielmehr aus der geiſtigen Erkenntnis, die ſie ſpekulativ aus- und umwertet.

Die Kunſt Hans Gerſons bietet ein gutes Beiſpiel einer in unſeren Tagen häufigen Erſcheinung. Er iſt der Typus der jüngeren, in der impreſſioniſtiſchen Tradition erzogenen Generation, die ſich an den Franzoſen begeiſterte, ſich Meiſter wie Monet und Degas zum Vorbild nahm, deren maleriſche Intereſſen jedoch weiterführen und über das von ihnen zum Ausdruck Gebrachte hinaus mehr das Moderne will.

Gerſon kam gerade in den Jahren nach München, da dort die auf Rezept abgeſtellte impreſſioniſtiſche Methode in den Ausſtellungen der „Scholle“ ihre Triumphe feierte. Das Doktrinäre des Akademieſtudiums ſtieß ihn ab. Aber auch in Paris, wo er die Académie Julian beſuchte, trieb ihn die bei dem ewig gleichen braungelben Akten geübte Pedanterie bald fort und ließ den mit einer beſonderen Senſibilität allen Erſcheinungen gegenübertretenden Jüngling das Ziel ſeiner Sehnſucht in dem abwechſlungsreichen Spiele des täglichen Lebens ſuchen. Er malte und zeichnete viel auf den Boulevards, an den Quais und in den Nachtlokalen, ſtudierte das Fluktuierende und Prickelnde, das Gewoge und Geknäule der Großſtadt, das ſich gerade in dem nächt-

lichen Paris zu einem grandioſen Rhythmus ſteigert. Hier lernte er mit ſicherem Blick und ſchneller Auffaſſung das Weſentliche der Erſcheinung in kürzeſter Ausdrucksform zuſammenballen und fand ſomit in Paris doch die großen Anregungen und Förderungen zu weiterem künſtleriſchen Aufſtieg.

Gerſon iſt viel gereiſt und hat viel geſehen. Das Großſtädtiſche feſſelte ihn nur in Paris, dieſer Stadt mit ihrem unausſprechlichen Eigenleben und ihrer unvergleichlichen Dynamik. Er liebt mehr die ſtille Zurückgezogenheit des Landes, wo er ſich den Eindrücken ungeſtört hingeben, ſie verarbeiten und ausleben kann. Berlin, ſeine Heimatſtadt, iſt ihm nicht Schaffensſtädte, wohl aber der Ort, deſſen künſtleriſche Atmoſphäre ihm am meiſten zuſagt. Daher kehrt er immer wieder zu ihr zurück und verbringt hier einen Teil des Jahres, da er draußen in den heimlichen Winkeln von Nordfrankreich oder Belgien, in dem altertümlichen Waſſerburg oder am Bodenſee, Gegenden, die er während der Sommermonate zum Arbeiten aufſucht, nur auf ſich angewieſen iſt und in dem impreſſioniſtiſch fortſchrittlich geſinnten Berlin die ihm adäquaten geiſtigen Anregungen findet.

Denn Gerſon iſt vor allen Dingen Landſchafter, und zwar der anfangs definierten Art; das Figurale ſpielt in ſeinem Schaffen eine ganz untergeordnete Rolle. Das Große und Erhabene der Natur mit ihrem das ewige Walten widerſpiegelnden Rhythmus in den ſchwellenden Hügeln der Vorgebirge, aus der Fläche ſprießenden und majeſtätiſch ſich erhebenden Bäumen, den hoch in die Lüfte emporragenden Turmſpitzen und gleichmäßig dahinfließenden Waſſerläufen wird ihm Ausdruck ſeiner Erlebniſſe, ſeiner Stimmungen und ſeiner oft nach Erfüllung dürſtenden Sehnſucht.

Hier iſt die Scheide zwiſchen dem rein rezeptiven Abfluß der impreſſioniſtiſchen Kunſtanſchauung und dem tieferen Eindringen in das Weſen der Dinge über ihren rein äußerlichen Schein hinaus. Das Kunſtwerk iſt nicht nur Reproduktion im Hinblick auf ſeine Sinnlichkeit, ſondern wird zur Neuſchöpfung. Das Bild entſteht nicht als Wirkung einer Erſcheinung, die lediglich mit dem Auge erfaßt wird, ſondern wird zum formalen Träger eines Erlebniſſes. Daher verzichtet der Künſtler auch auf die ſogenannte porträtähnliche Wiedergabe eines beſtimmten Ortes; er will vielmehr das Weſenhafte, das was in ihm lebt und in uns Menſchen wiederklingt, die Seele zum Ausdrucke bringen. Es iſt ein Ringen mit der Form, in die möglichſt viel von dem erlebten Rhythmus gegoſſen werden ſoll. Das Techniſche ſpielt nicht mehr die erſte Rolle, wie z. B. bei Monet oder Signac, es kommt nicht ſo ſehr auf den Pinſelſtrich an als vielmehr auf die Ausdruckskraft des innerlichen Vorganges.

Der breite Strom des Inn mit ſeinem ihn umgebenden Hügelland erſcheint je nach der künſtleriſchen Konzeption als ſtill dahinfließendes Waſſer, das von der viſionär leuchtenden Sonne beſchienen wie ein ſilbernes Band zwiſchen den ſaftig braunen Ufern erſtrahlt, ſich unter einem trüben Himmel träge dahinſchlängelt oder in aufgepeitſchter Erregung der im Sturme wild tobenden Natur, da die zerklüfteten Mauern der Berge wie ſorgendurchfurchte Falten angſtvoller Stirnen ſich runzeln, die Häuſer zu berſten und die ragenden Kirchtürme zu wanken drohen, ſowie die Bäume wie ſchmerzgepeinigte Verzweifelte ſich krümmen, als ſchäumender Giſcht emporſchnellt. Die Kirche, die ſich auf ſchmalem Hügel erhebt, wird zum ſchirmenden Wart des ſich ruhig und ſicher zu ihren Füßen ausbreitenden Tales; ſie ſchaut gütig hinab in die ſonnendurchtränkte Ebene, durch die ſich in luſtigem Rein der Fluß dahinſchlängelt, und grüßt hinüber zu den fernen, im vibrierenden Lichte des heißen Sommertages verſchwimmenden Bergen. Geiſterhaft aber reckt ſie ſich empor und ſtrafft ihre Glieder,



Hans Gerson. Hafenbild. 1908.



Hans Gerson. Weites Tal.

die Turmspitze wie eine Hellebarde erhebend, da die Elemente um sie tosen, die dunklen Wolken sie einzuhüllen drohen und ein Kampf entbrennt zwischen dem von ihr ausstrahlenden Lichte und der vom Himmel herabdrückenden Finsternis. So erzählen die Mauern und altersschwachen Häuser ihre Geschichte von langen Jahren, die engen Gassen, in die das Licht nur verstohlen huscht, von alten Tagen und die wie ein müder Greis sich dahinlagernde Holzbrücke von der Mühsal seines gar zu langen Lebens.

Das Naturphänomen verbindet sich immer mit dem menschlichen Erleben, es wird zum metaphysischen Ausdrucksfaktor. Der in dem Nebelmeer untertauchende Sonnenball wirft seine letzten Strahlen, die sich in den Fluten des Stromes tausendfältig widerspiegeln, noch einmal empor und formt sich zu dem Bilde einer einschlagenden Granate. Die Hügel ringsum, auf denen einige Pferde weiden, werden zu einem wild zerklüfteten Trichterfelde und der eckige, schon morsche Holzzaun zum Stacheldraht.

Nur selten erscheinen figürliche Darstellungen, denen der Künstler fast immer einen lyrischen Gehalt verleiht. In dem Hafenbild sehen wir zwei Mädchen, die ihre Blicke sehnsuchtsvoll in die Ferne schweifen lassen; dorthin, wo die umgrenzten Konturen des von schweren Brüstungsmauern eingefaßten Flusses im strahlenden Lichte des Tages verschwimmen. Zur Mutterklage um ihre Söhne und ihr Land wird die Darstellung eines Weibes; das Bild, in dem jedoch der als akkordierende Melodie zu dem Hauptthema der figürlichen Darstellung gedachte landschaftliche Hintergrund sich zum Gleichklang mit diesem erhebt, zeigt wohl am deutlichsten die in dem Wesen seiner Kunst begründete Vorliebe Hans Gersons für die Landschaft.

In ihr gelingen ihm bisweilen Werke von nicht unbedeutender Kraft und formaler Konzentration, wenn auch, besonders in der Farbengebung, noch keine restlose Lösung gefunden scheint. Man hat oft das Gefühl, als ob das Problem mehr gedacht als gemalt ist, man erkennt noch zu sehr den geistigen Werdeprozeß und das Ringen nach künstlerischer Gestaltung. Es ist der typische Kampf der heutigen Generation, die vom Impressionismus kommend von den expressionistischen Strömungen unserer Tage beeinflußt wird. Es muß aber zum Ruhme des Künstlers gesagt werden, daß er trotzdem Anspruch darauf erheben kann, ein starker Kolorist zu sein, daß er nicht etwa in matten Farben zu versinken droht, vielmehr in der reichen Skala seiner Palette noch nicht zu einer klangvollen Abstimmung durchgedrungen ist. Wie sich in der Themenwahl und in der Ausdrucksformulierung bereits erkennen läßt, befindet sich Gerson stets in einem seelisch aufgepeitschten Zustande; er gibt nie Ruhe, stets erregte Bewegtheit. Der Kontur seiner Darstellungen hat nichts Geschlossenes, sondern absichtlich Zerrissenes und Zerklüftetes. Dies zeigt sich auch deutlich in seinen Zeichnungen, von denen eine große Reihe umfangreicher Kohlezeichnungen, aber auch eine Anzahl von Lithographien und Radierungen vorliegt. Vielleicht gelingt es ihm — vor allem in den großen Kohlezeichnungen — noch am besten, den Rhythmus seiner Darstellungskraft zum Ausdrucke zu bringen. Aber immer mehr wächst er in die Aufgabe der Malerei hinein und löst die sich ihm bietenden Probleme. Man wird daher mit Spannung der weiteren Entwicklung des jungen Künstlers entgegensehen.



Hans Gerson. Der Inn.



Hans Gerson. Innlandschaft.

Impreſſionismus und Expreſſionismus

Von PAUL COHEN-Portheim

Der Gegenſatz zwiſchen dem Expreſſionismus, welcher — ſo ſagt man — der ſeeliſche Ausdruck unſerer revolutionären Zeit iſt, und dem Impreſſionismus, den er abgelöſt und überwunden hat, ſcheint klar, einfach und abſolut, wie es ja auch ſchon aus den Namen der beiden Richtungen hervorgeht. — Der Impreſſioniſt geht vom äußeren Schein aus, von ihm erhält er den Eindruck: die Impreſſion, und indem er dieſe wiederzugeben ſucht, ſchafft er ein Abbild der Natur; der Impreſſioniſt iſt ein Naturnachahmer. Der Expreſſioniſt verachtet dieſen äußeren Schein; ſein Werk iſt die Expreſſion, der Ausdruck der Gefühle, die aus ſeinem tiefſten Inneren, aus ſeiner Seele ſtammen; nicht die Natur, ſondern ſein eigenes Ich will er bildlich geſtalten.

Dieſe Darſtellung iſt klar, einfach und falſch, wie es alle auf abſoluten Gegenſätzen aufgebauten Theorien ſind, wobei noch zu bemerken iſt, daß an und für ſich alle Kunſttheorien unbefriedigend ſind, weil das Weſentliche der Kunſt, das perſönliche Element ſich nur durch Zwang in eine Theorie preſſen läßt, weil es eben das Leben ſelbſt iſt.

„Kunſt" iſt ein Begriff, wir kennen ſie aber nur aus ihren Werken. Impreſſionismus und Expreſſionismus ſind theoretiſche Begriffe; Kunſtwerke, die ſich mit dieſen reſtlos decken, gibt es nicht, denn das Kunſtwerk iſt nicht ein Stück Theorie, ſondern ein Stück Leben.

Aber nicht nur für allgemein unbefriedigend, wie es im Weſen der Theorie liegt, ſondern für ganz beſonders unrichtig halte ich die Anſicht, daß Impreſſionismus und Expreſſionismus Gegenpole darſtellen.

Bei meinen Erörterungen hierüber gehe ich von der Malerei aus, weil gerade in ihr der Gegenſatz beider Richtungen der ausgeſprochenſte und eigentlich erſt von ihr aus auf andere Künſte übertragen worden iſt.

Die impreſſioniſtiſche Kunſttheorie iſt von Zola formuliert worden. (Er war Freund und Vorkämpfer der Malergruppe, die ſich um Manet gebildet hatte, und die ſpäter unter dem Namen der Impreſſioniſten berühmt wurde): „Ein Kunſtwerk iſt ein Stück Natur durch ein Temperament geſehen." — Zolas urſprüngliche Phraſe war: „un coin de création, vu a travers un tempérament", erſt ſpäter ſetzte er ſtatt „création" „nature", wohl weil ihm der erſte Ausdruck zu gläubig erſchien; gerade dieſes eine Wort „Natur" hat aber ſehr viel Mißverſtändniſſe verſchuldet. — Die Gegner des Impreſſionismus gehen gerade von dieſem Wort aus, wenn ſie denſelben als Naturnachahmung bezeichnen (das „tempérament" laſſen ſie überhaupt unerwähnt). — Der Impreſſioniſt betrachtet einen Ausſchnitt der Schöpfung durch ſein „tempérament", durch ſeine Seele und ſchafft ſo ein neues Stück „Schöpfung"; die Natur gibt ihm unmittelbar den Anſtoß zu einer Neuſchöpfung. Der Expreſſioniſt dagegen geht (ſeiner Theorie nach) vollkommen unabhängig von der Natur zu Werke. Der Antrieb entſtammt ſeinem Inneren (ſeinem tempérament), und ſo entſteht eine von der Natur unabhängige Neuſchöpfung.

Das Weſentliche aber iſt, daß in beiden Fällen das Kunſtwerk eine Neuſchöpfung iſt. Bloße Naturnachahmung iſt weder Kunſtwerk, noch Schöpfung, ſie iſt ſogar eine Unmöglichkeit (höchſtens könnte ſie auf mechaniſchem Wege erreicht werden). Die Werke eines Manet oder Claude Monet haben damit natürlich auch nicht das geringſte zu tun. Selbſt wenn man die Theſe des Expreſſionismus gläubig hinnehmen und ſeine Unabhängigkeit von der Natur zugeben wollte, bliebe alſo auf alle Fälle die Definition



Hans Gerson. Die rote Brücke.

Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

des Impressionismus, die wir seinem Nachfolger verdanken, eine grundverkehrte. Das Wesentliche bei jedem Kunstwerk ist das persönliche Temperament des Künstlers, auf welche Art er dieses zum Ausdruck bringt, steht in zweiter Linie, ist nebensächlich.

Aber auch die Definition des Expressionismus ist falsch, denn sie beruht auf der falschen Voraussetzung, daß das Innere, die Seele des Künstlers unabhängig, außerhalb der Schöpfung sei (hier zeigt sich, wie fatal das Wort „Natur" in der Definition gewirkt hat). Sie ist nicht unabhängig von der Schöpfung, und auch nicht von der „Natur", denn gerade auf dem Gefühl, daß das Ich nicht von der Außenwelt, die wir als Natur bezeichnen, getrennt ist, sondern daß sie beide Teile einer einheitlichen Schöpfung sind, beruht das Mitgefühl mit dem Nicht-ich, das den Menschen zum Künstler macht. Der Expressionist ist genau so abhängig von der Schöpfung, wie der Impressionist; beide sind ein Teil der Schöpfung. — Ihr Seelenmechanismus arbeitet auf verschiedene Art (wenn auch nicht prinzipiell verschieden): Der Expressionist schafft aus der Erinnerung.[1] Der Impressionist aus dem Augenblickseindruck.

[1] Erinnerung muß man im weitesten Sinne des Wortes auffassen; was das bedeutet, deckt erst die neueste, psychologische Forschung auf. Der überwiegende Teil aller Erinnerungen ist unbewußt. Nicht nur reichen sie bis in die früheste Kindheit zurück, sondern man kann mit Sicherheit auch von hereditären, ja von vormenschlichen Erinnerungen sprechen. — Alle diese unbewußten Erinnerungen können durch irgendeinen Augenblickseindruck ausgelöst werden. — Auf der Tatsache, daß gerade die früheren, unbewußten Erinnerungen allen Menschen gemeinsam sind, beruht



Hans Gerſon. Waſſerburg. Radierung.

Zu dem Auffatz von Karl Schwarz „Hans Gerſon".

Der Impreſſioniſt empfängt ſeine Anregung von der Natur, aber nur ſoweit dieſe ſeinem Temperament verwandt iſt, kann ſie ihm Anregung geben. Dieſen Natureindruck formt er um, bis er ganz ſeinem Gefühl entſpricht.

Der Expreſſioniſt ſucht einen Ausdruck für die ihm dunkel bewußten Gefühle, welche durch irgendeinen Eindruck ansgelöſt wurden. Er findet in Form und Farbe dieſen Ausdruck, und dieſe Form- und Farbengebilde nähern ſich mehr oder weniger einem Naturbilde.

Wenn der Impreſſioniſt einen beliebigen Eindruck, ohne ihn durch ſein Temperament nachzuformen, wiedergäbe, wäre er kein Künſtler, ſondern ein Regiſtrierapparat; wenn

zum großen Teile die Wirkung des Kunſtwerkes und die geheimnisvollen Gefühle, die es im Menſchen auslöſt (man denke an die Muſik). — Gerade dieſe gemeinſchaftlichen Erinnerungen machen es möglich, daß ein Künſtler, der tief aus ſeinem Innern ſchöpft, erſt recht allgemein verſtändlich ſein wird. Die Kunſt baſiert eben auf den tiefſten, d. h. auf den urſprünglichſten und primitivſten Trieben.



Hans Gerſon. Bergkirche.
Zu dem Aufſatz von Karl Schwarz „Hans Gerſon“.

der Expreſſioniſt ſeinen Gefühlsausdruck rein abſtrakt hielte, ohne ſich der Naturformen und Farben zu bedienen, würde er überhaupt keine Darſtellungsmöglichkeit finden.

Beide wären dann auf dem Gebiete der Mechanik, jenſeits der Grenzen der Kunſt, angelangt. Die Kunſtwahrheit aber liegt in der Mitte, ſie iſt die erreichte Harmonie des perſönlichen Temperaments des Künſtlers mit der Außenwelt und von dieſer Mitte wäre der konſequente Impreſſioniſt ebenſoweit entfernt wie der konſequente Expreſſioniſt.

Jeder Künſtler iſt aber ſowohl Impreſſioniſt als auch Expreſſioniſt, d. h. er bildet die Eindrücke, die er empfangen hat, zu einem neuen Ausdruck um. Man kann nur ſagen, daß er dieſe Eindrücke mehr oder weniger innerlich verarbeitet wiedergibt, daß er impulſiv oder mehr reflektierend ſchafft. Das iſt ein Unterſchied, aber kein Gegenſatz.

Jedes Kunſtwerk entſteht aus dem Gefühl, das nach Ausdruck ringt; die Darſtellungsmöglichkeit der bildenden Kunſt aber iſt eng begrenzt. Sie liegt zwiſchen den Extremen der Nachahmung des Naturbildes mit allen ſeinen Zufälligkeiten und der Reduktion des Lebendigen auf dem geſetzmäßigen Rhythmus.



Hans Gerson. Sonne.

Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

Beide Extreme liegen jenseits der Kunst, weil sie jenseits des Gefühles liegen, das erste liegt in der Mechanik (Farbenphotographie und photographische Skulptur), das zweite in der Geometrie, in der graden Linie und dem Kreissegment (sowie den Primärfarben) als letzter Reduktion.

Beide sind unpersönlich, Kunst aber ist Persönlichkeitsausdruck. — Je impulsiver, je reiner instinktiv das Temperament des Künstlers, um so abhängiger wird er sein von dem Zufälligen, der vorübergehenden Bewegung, der Impression; je reflektierender, abwägender sein Temperament, um so abstrakter, gesetzmäßiger seine Darstellung. Da aber der Eindruck, den der Künstler von der „Natur" empfängt, ein persönlicher ist, so wird er nie zum Naturnachahmer werden — wenn er eine Persönlichkeit ist.

In Wahrheit ist der reflektierende Künstler, der die Grundgesetze der Schöpfung aufsucht (gewissermaßen die Gesetze des Wachstums und der Bewegung, denn das sind



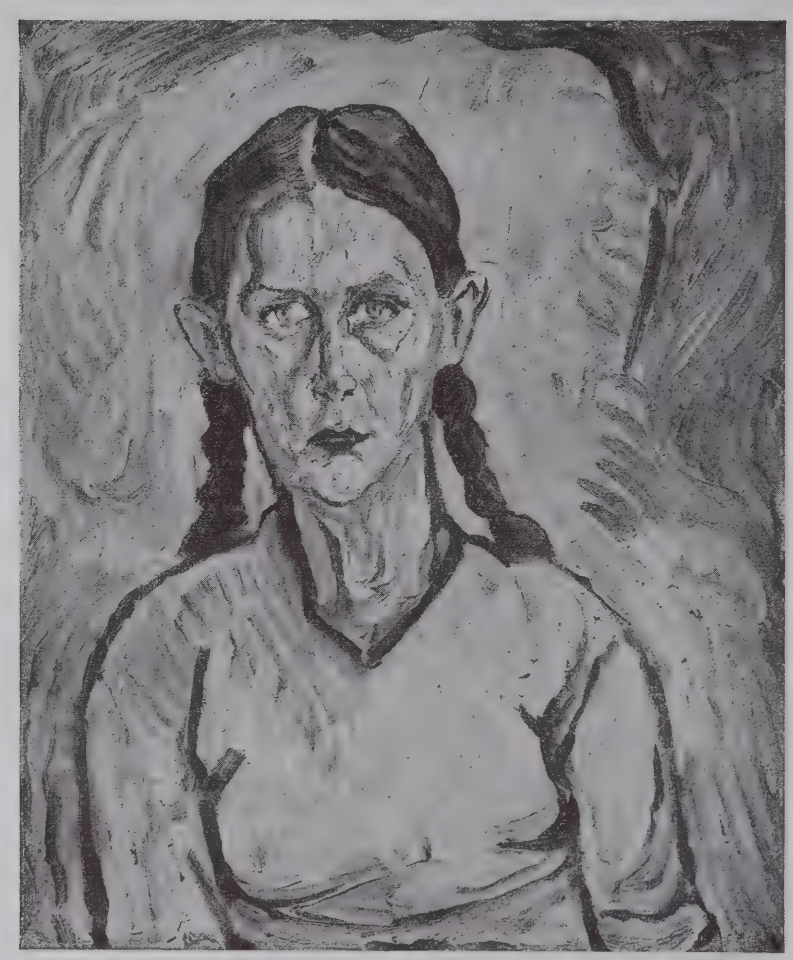
Hans Gerson. Der Hafen.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

die rhythmischen Gesetze), einer Nachahmung der Natur näher, denn er sucht auf ihre Art zu schaffen — statt des subjektiven Naturbildes sucht er nach dem objektiven Naturschaffen.

Der impulsive Künstler ist mehr Kolorist und bewegter, der reflektierende Künstler mehr formend, zeichnerisch, bewegungslos — der große Künstler zeigt eine harmonische Synthese beider Tendenzen.[1]

Der Impressionismus ist impulsiv und instinktiv, er vernachlässigt die Form, nähert sich der bewegten Naturerscheinung und er ist koloristisch. (Ich muß wieder betonen, daß diese Theorien nie auf den Künstler zutreffen: gerade Manet bietet die glücklichste Synthese von Farbe und Form, wie ja überhaupt das große der französischen Kunst auf diesem glücklichen Verhältnis von Reflexion und Instinkt beruht.)

[1] Die beiden Tendenzen entsprechen den von der psycho-analythischen Literatur als Extraversion und Intraversion bezeichneten psychischen Tendenzen.



Hans Gerson. Boppa.

Zu dem Auffatz von Karl Schwarz „Hans Gerson".

Seiner These nach im Gegensatz zum Impressionismus stehend, wäre also der Expressionismus reflektierend, dem Gesetze zustrebend, formvollendet, geometrisch und farblos?! Statt reinstem Gefühlsausdruck, der zu sein er vorgibt, wäre er ein Produkt der Reflexion?

Das scheint wohl eine sehr verkehrte Schilderung des Expressionismus, trifft sie aber nicht auf den Kubismus recht gut zu?

* * *

In den letzten Jahren entstanden eine Unzahl neuer „Richtungen" in der Malerei, die alle ein fest umrissenes Programm hatten. Schon darin zeigt sich ihr intellektueller Ursprung.

Der Kubismus nannte sich sogar stolz — und ich glaube mit Berechtigung — „L'art des intellectuels", aber auch der Futurismus, der Expressionismus und alle die anderen hatten ihre Theorie fix und fertig, nach der die Werke dann angefertigt werden sollten! Dabei vergaß man nur mit den Künstlern selber zu rechnen, und so kam es — glück-



Hans Gerson. Mutterschaft.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson“.

licherweise —, daß die bedeutsamen Werke aller dieser Richtungen sehr wenig von der Theorie und sehr viel von der Persönlichkeit der Künstler zeigten. Die Kunstwerke waren eben nicht das Produkt der intellektuellen Theorien, sondern gingen ihnen voraus.

Der Kubismus will die Abkehr vom Leben, will geometrische Abstraktion und Wiederaufsuchen der Grundgesetze; der Futurismus will eine auf die äußerste Spitze getriebene Annäherung an das Naturbild, eine wahre Lebensfrenesie. Sie stehen im denkbar schärfsten Gegensatze, und die Theorie des Expressionismus ist ein aussichtsloser Versuch, diese Extreme gleichzeitig zu predigen. Der Futurismus ist der letzte Ausläufer des Impressionismus, der Kubismus ist die scharfe Reaktion dagegen.

Der Futurismus trieb die Hingabe an die Erscheinung des Lebens auf die äußerste Spitze, ganz logischerweise haßten darum seine Anhänger alle Kunst (außer ihrer eigenen); er war das Extrem, wo die Kunst endet und das Leben selbst beginnt. Er löste die Form gänzlich auf, ein Kunstwerk ist aber stets zur Form gewordenes Gefühl. (In

naher Beziehung zum Futurismus stehen Kino und Drehbühne.) — Der Futurismus entspricht ganz der maßlosen, formauflösenden, ekstatischen Endperiode der Gotik oder des Barock (im Rokoko). Wie diese bringt auch er schon seine eigene Korrektur mit sich; in dem Momente der gänzlichen Auflösung erfolgt auch der Umschlag, und dieser ist stets nüchtern, geometrisch, messend, konstruktiv, abstrakt, wie es die früheste Renaissance (Palazzo Pitti, 1440 begonnen!), die Klassik des Empire und der Kubismus sind.

* * *

Die letzten Jahrzehnte waren eine Auflösungs- und eine Übergangsperiode im Leben der Völker, eine Zeit der Auflösung alles Bestehenden und des Überganges zu Neuschöpfungen. Diesen Doppelcharakter zeigt auch die Kunst. — Im Futurismus zeigt sich die Auflösung, im Kubismus der Beginn der Neuschöpfung, und wenn wir vorher die Theorie des Expressionismus unlogisch genannt haben, so müssen wir jetzt hinzufügen, daß diese Unlogik auf einem richtigen Gefühl beruht. Die Theorie ist verworren, die Kunst aber, welche sie zu erklären sucht, zeigt eben dieses Doppelgesicht von Auflösung und Neubildung, zeigt das Gesicht unserer Zeit.

Jede Zeit ist zugleich Erbe und Ahne; ist nun der Gegensatz des gestern und des morgen ein so schroffer, wie es das heute der Fall ist, so wächst aus diesen schroffen Gegensätzen eine unausgeglichene, unharmonische Kunst, und so ist also die Kunst, welche man unter der falschen Etikette „Expressionismus" der Welt vorstellte, wirklich die repräsentative Kunst unserer revolutionären Zeit.

* * *

Eines aber darf man nicht vergessen, und es wird jetzt vielfach übersehen. Es ist nur eine halbe Wahrheit, daß die Kunst ihrer Zeit den Spiegel vorhält. Die Aufgabe der Kunst ist eine viel wesentlichere. (Schließlich wäre ja die Zeit auch ohne „Spiegel" das, was sie ist.) Die großen Individuen sind ihrer Zeit voraus — grade dadurch sind sie groß. Die großen Künstler sind nicht Spiegler ihrer Zeit, sie sind Propheten der kommenden Zeit. Die Kunst spiegelt nicht so sehr die Gegenwart (daß überläßt sie gewöhnlich den kleineren Talenten, den Eintagsfliegen), als sie die Zukunft schafft.[1]

Revolutionär sind die großen Künstler zu einer Zeit, wo die Menge noch für viele Jahre satt und befriedigt bleibt; hat sich aber die Revolution materialisiert, so wendet sich die Kunst dem Ideale des Gesetzmäßigen — dem klassischen Ideale zu.

Die Dostojewski, die Nietzsche und die Strindberg, die Cézanne und die van Gogh — alle die großen Revolutionäre — lebten zwar im Zeitalter der Bourgeoisie, sie schufen aber die Revolution, welche sie vorausahnten. Die Revolution und die Schaffung einer Neuordnung bereiten sich stets in den Köpfen einer wenigen großen Seher, großen Künstler vor.

Die großen Künstler sind keine Spiegel ihrer Zeit, sondern Fernrohre, durch welche die Zukunft sichtbar wird.

Gleichzeitig niederreißend und neuaufbauend ist die Kunst der ganz Großen; was sie gegeben, formuliert dann nachträglich die Theorie. Ist diese Theorie aber erst Gemeingut geworden, so ist sie für die Schaffenden selbst auch schon ohne Bedeutung.

Während die Zeit die Ideen der Großen von gestern (keiner von ihnen hat sie mit

---

[1] Daran liegt es, daß der große Künstler selten oder nie von seiner Zeit verstanden wird. So trostlos das wäre, wenn man es einer ewigen Unfähigkeit der Menschheit, das Große zu begreifen, zuschreiben wollte, so einleuchtend und unvermeidlich wird es, wenn man sich die zukunftsschaffende Aufgabe des Genies vor Augen hält.



Hans Gerson. Edelkastanie.
Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson“.

erlebt!) verwirklicht, bereiten schon die Großen von heute, im Gegensatz zur heutigen Stunde, die Ideale von morgen vor.

* * *

Eine revolutionäre Zeit lebt schnell, weil die heftigsten Erschütterungen die kürzeste Dauer haben. Revolution im Leben und in der Kunst kann nicht von Dauer sein, sie strebt sofort der Neuordnung zu, denn der negative, zerstörende Teil ihrer Aufgabe ist nur die Vorbereitung zur neuen Schöpfung, wie der Herbststurm die Bäume kahl fegt, damit sich im Frühjahr die neuen Triebe entfalten können.

Eine Revolution endet stets in einer neuen Ordnung, eine Kunstrevolution, die dem Überwiegen des Gefühls entspringt, endet in einer verstandesgemäßeren Kunst. Revolutionär

waren die großen Künstler des 18. Jahrhunderts, verstandesgemäß, „klassisch“ die der Revolutionszeit, revolutionär waren die Großen zur Zeit des Impressionismus, reflektierend und konstruktiv ist die Kunst von heute, die das morgen schafft.

Im Expressionismus sehe ich darum in all dem, was sich exstatisch, gefühlsüberschwänglich und fieberhaft erhitzt zeigt, das lebens- und entwicklungsunfähige, das dem Gestern verwandt ist. Die Zukunftsvorbereitung sehe ich in dem, was ich als das geometrische bezeichnet habe, in den Bestrebungen des Kubismus, in dem Zug zur Vereinfachung, zur Monumentalität. So erscheint mir der Expressionismus gleichzeitig als Fortsetzung des Impressionismus und als dessen Negierung und Überwindung.

* * *

Noch eine Betrachtung möchte ich hier anknüpfen: ich glaube, daß jede Zeit nicht nur ihre charakteristische, in allen Kunstzweigen erkenntliche Sprache hat, sondern auch daß für eine jede Zeit eine Kunstform mehr als die anderen charakteristisch ist. In der bildenden Kunst wird die eine Epoche ihr bestes in der Malerei, die andere in der Skulptur oder der Architektur leisten. Eine Blütezeit der Kunst entsteht, wenn ein seelisches Gleichgewicht bevorsteht und sie bringt Höchstleistungen auf allen Gebieten hervor. Das war in Europa erst zweimal der Fall, es sind unsere großen klassischen, d. h. Gleichgewichtsperioden: die Antike und die Renaissance. Alle anderen haben auf einzelnen Gebieten mehr, aber weniger auf allen Gebieten geleistet, genau, wie ein gänzlich harmonisch entwickelter Mensch zwar auf allen Gebieten großes, aber auf keinem einzigen allergrößtes leisten wird.

Je nach ihren Schwächen und Vorzügen wird eine Zeit auf dem einen oder dem anderen Gebiete ihr Bestes leisten. Liegt dieses etwa auf dem der Malerei, so wird auch die Skulptur, Architektur und Dichtkunst der Zeit in erster Linie malerisch sein, wie es die Kunst von gestern, die des Impressionismus war. Eine Kunst, deren Ideal Annäherung an Leben und Bewegung ist, wird ihr Bestes in der Malerei geben, der Skulptur wird sie malerischen Charakter aufdrängen, und sie wird eine malerische, d. h. eigentlich unarchitektonische Architektur schaffen, ebenso wie ihr in der Dichtkunst Roman und Lyrik näherliegen werden als Epos oder Drama, weil sie eben weniger für Form und Rhythmus, als für Farbe und ungehemmte Bewegung Sympathie empfindet.

In der Reaktion gegen diese Kunst werden dann alle die vernachlässigten Elemente wieder zur Herrschaft gelangen und als neue Entdeckungen empfunden werden, und diese Periode wird ihr Bestes in den Kunstzweigen geben, in denen Form, Rhythmus und Konstruktion ausschlaggebend sind. Darum wird die neue Kunst sich in erster Linie in der Architektur, dann in einer der Architektur untergeordneten Skulptur ausdrücken und wird auch in der Malerei das Architektonische, Monumentale, die Form der Farbe vorziehen, wird also eine unmalerische Malerei schaffen. Ihre Dichtkunst wird über dem Drama Roman und Lyrik vernachlässigen.

Auf dem Gebiete der Malerei hat sich der Kampf der Richtungen am schärfsten gezeigt, weil die Malerei die charakteristischste Kunst der Zeit von gestern war, der Sieg der neuen Zeit, deren Geist antimalerisch ist, wird sich aber am allerwenigsten auf diesem Gebiet zeigen. — Scheint die Malerei von der klassischen Tradition noch weit entfernt (die ganze Staffelbildmalerei ist deren Wesen fremd; das Gebiet der klassischen Malerei ist die der Architektur untergeordnete Freskomalerei, und so weit diese in der Periode des Impressionismus lebendig blieb, war sie auch — wie z. B. bei Puvis de Chavannes — klassisch), so ist die neue Architektur schon zu ihr zurückgekehrt. Auch



Hans Gerson. — Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson". — Pariser Boulevard.

in der Skulptur herrscht schon ein archaisch-klassischer Geist (Maillol), wie ja die ganze Bewegung ihrer Natur nach nicht etwa auf die höchstentwickelte Antike, sondern auf die archaische Kunst zurückgeht, auf Form, Rhythmus und Monumentalität, wo sie am einfachsten und unverhülltesten in Erscheinung treten.

Die Zeit will einen neuen Stil finden, d. h. eine feste architektonische Basis, der sich die anderen Künste unterordnen sollen, und, wie eben alles zusammenhängt, so ergeben es die Umstände, daß die nächste Zeit der Architektur große Aufgaben stellen wird, während Skulptur und noch viel mehr Malerei als „Luxuskünste" mehr in den Hintergrund treten werden. Die Skulptur wird nicht mehr in Denkmälern und Porträtbüsten, sondern vor allem als Architekturbestandteil ihr Leben führen (nur zu ihrem eigenen Schaden entfernt sie sich je von der architektonischen Basis), die Malerei weniger im Staffeleibild, als — soweit Gelegenheit dazu vorhanden sein wird — im Fresko sich äußern; sie wird aber überhaupt der Zeichenkunst und Graphik gegenüber im Nachteil sein.

Schon vor den Umwälzungen der letzten Jahre wurde diese Tendenz sichtbar. Das Interesse hatte sich bereits der Architektur, dem Kunstgewerbe, der Graphik und dem Drama wieder zugewandt und gerade auf diesen Gebieten zeigten sich die Anfänge eines neuen Stils. Auch der neuerwachte Tanzenthusiasmus liegt durchaus in dieser Entwicklungslinie; eine Kunst, die den Rhythmus wieder entdeckte, mußte auch die

Tanzkunst wieder zu Ehren bringen. — Sucht die Kunst nach Rhythmus und Abstraktion, so wendet sie sich wieder den Anfängen zu, sie bevorzugt in allen Kunstformen das primitiv Geometrische, und sie vernachlässigt die später in der Evolution entstandenen Künste, um sich den Ursprünglicheren wieder zuzuwenden. Für die ursprünglichste Kunstbetätigung halte ich zweifellos (nebst dem Gesang) den Tanz, und so erscheint mir daher die Tanzwut als eine (sicher von den Besuchern der 5 Uhr-Tees ungeahnte) Rückkehr zu den Kunstanfängen. Die „Tanzepidemie" ist die erste, durchaus ehrliche und auf keinem Bildungssnobismus ruhende Kunstbegeisterung, die wir seit sehr vielen Jahren erlebt haben.

Tanz, einfache Musik ohne orchestrale Komplikation, klassische Architektur, architektonische Skulptur und zeichnerisch formale Malkunst wird die Kunst der nächsten Zukunft sein.

Das wenigstens sehe ich hinter der Maske des Expressionismus. Jedoch glaube ich nicht, daß wir eine einfache Wiederholung der Antike, der Renaissance oder des Empire sehen werden und zwar darum nicht, weil das Zeitproblem über europäische Fragen hinausreicht. Unsere Zeit sucht nicht nur die europäische Harmonie. Die nächste klassische Kunstperiode wird auf dem geistigen Gleichgewicht von Europa und Asien beruhen. Sie wird — nach einer Vorbereitungszeit, deren Dauer nicht zu ermessen ist — die erste Blüteperiode der Weltkunst sein.



Hans Gerson. Zu dem Aufsatz von Karl Schwarz „Hans Gerson". Kohlezeichnung.



ERICH WASKE: Sonnenaufgang. Originallithographie

André Derain

Mit 12 Abbildungen / Von DANIEL HENRY

Kein Vorbild kenne ich, nützlicher dem Deutſchland der Stunde, als André Derain. Auch geiſtig beſtand die Blockade, die ſich um Deutſchland ſchlang. Zur Inzucht wurden die bildenden Künſte gezwungen durch dieſe Kriegsjahre. Kein fremdes Blut friſchte auf. Was geſchah? Daß, was Beiſpiel von außen nicht aufkommen ließ — oder doch zurückdämmte — nun üppig emporſchoß: die Durchſetzung der Malerei mit Literatur.

Das nämlich iſt die große Gefahr, die von je der deutſchen Malerei drohte. Nie hat dieſe ganz das klare Bewußtſein des echten plaſtiſchen Moments beſeſſen; immer lief ſie Gefahr, den plaſtiſchen Ausdruck mit dem literariſchen zu verwechſeln. Denn man glaube nicht, daß dieſer literariſche Ausdruck ein Plus bedeute: jedem Werke der bildenden Künſte knüpft er ſich an. Wie ſollte es möglich ſein, daß des Künſtlers Erregung nicht ſichtbar ſein Werk durchzittere? Stets wird ſie ſich dem Beſchauer mitteilen. Aber nicht ſie iſt es, die der Künſtler anſtreben ſoll, ſondern die Darſtellung ſeines Gegenſtands —, Formen, rein plaſtiſch erfaßt, und gebändigt im Gemälde. Binſenwahrheit iſt das: doch ging dieſe Binſenwahrheit vielen deutſchen Malern in den letzten Jahren verloren. Das macht: ſie muß Deutſchland ſtets neu vor Augen gehalten, von außen gebracht werden. Ihretwegen zogen Deutſchlands beſte Maler über die Alpen und über den Rhein, jahrhundertelang. Ihr Verluſt war es, der die vielen, die ihn erlitten, zu formlos-ausſchweifendem Lallen verleitete. Schön iſt Überſchwang der Gefühle, doch muß er, um andern ſich mitzuteilen, geſtaltet werden im ſinnlichen Stoff, der der Mitteilung dient. Oft ſchwärmt man von „Ausdruck“ mit ſchäumendem Munde, weil man, der Mittel der Malerei nicht mächtig, nicht zur plaſtiſchen Geſtaltung gelangte.

Was aber Geſtaltung ſei: kein Beiſpiel kann es beſſer lehren als das André Derains. Man hat dieſen Maler ſchon manchmal in gewiſſem Sinne deutſch genannt. Selbſtverſtändlich iſt das, ſo geſagt, falſch. Gemeint war wohl, daß er nicht Franzoſe ſei im Sinne der zarten Grazie, des heiteren Tanzſchritts eines Fragonnard oder eines Renoir. Sehr ſchwer und gewichtig iſt ſeine Kunſt, wie er ſelbſt. Grübeln und Mühen und hartes Schaffen iſt ſeine Arbeit. Der ſehr nüchterne, gar nicht leichtblütige Nordfranzoſe iſt Derain. Bedächtigen Schrittes geht er einher, als klebe noch an ſeinen Füßen die Scholle der weiten pikardiſchen Ebene, aus der die Seinen ſtammen. Es mag ſein, daß dieſer Nordfranzoſe wirklich Deutſchland näher ſteht als der große, heitere Renoir. Nicht gleichgültig iſt auch, daß er von Cranach mit warmer Liebe ſpricht. Sein Schaffen — eher als das vieler anderer Franzoſen — kann deutſchen Malern den Weg weiſen.

Eine Kunſt weiſer Klarheit iſt die Seine. Hier iſt ein Maler, der in Ehrfurcht die Formen und Farben des Gegenſtands betrachtet und liebt. Er, als erſter, drang durch zum wahren Weſen Cézannes. Der Fortſetzer des Alten von Aix iſt Derain: zwiſchen jenen und den Kubismus wird ihn die Kunſtgeſchichte ſtellen. In nackter Deutlichkeit hat er das Grundproblem der Malerei erkannt, die Erfaſſung der dreidimenſionalen Mannigfaltigkeit der Körperwelt auf der Fläche, in der Einheit des Gemäldes. Der Überwindung des Widerſtreits, den dieſe Aufgabe in ſich ſchließt, iſt ſein Lebenswerk gewidmet. Während aber ſeine Freunde Braque und Picaſſo im Kubismus eine Löſung fanden, die den gewohnten optiſchen Eindruck vom Gegenſtande beiſeite läßt, um dieſen Gegenſtand mit anderen Mitteln wieder erſtehen zu laſſen, geſtattet Derain dies ſeine Ehrfurcht vor der Körperwelt nicht. Er will uns auch den gewohnten Anblick der Körperwelt bewahren.



André Derain. Kompoſition (Skizze). 1907.

Gerade deshalb iſt dieſer große Künſtler dazu angetan, als getreuer Eckart am Wege zum Venusberg der formloſen Schwärmerei gar manchen deutſchen Maler zu retten. Das Beiſpiel des Kubismus iſt in Deutſchland nur ganz ſelten plaſtiſch verſtanden, ſondern meiſt nur mit futuriſtiſchem Krimskrams gemünzt, zu literariſchen Fabuliereereien verwandt worden. Das aber iſt bei Derain nicht zu fürchten.

Da ringt ein Maler mit dem Gegenſtande, wie Jakob mit dem Engel. Da iſt die Demut vor den Dingen, und der Stolz, ſie aus der Vielheit zu erlöſen in der Einheit des Gemäldes. Da iſt Aufbau. Hier lerne der deutſche Maler, daß Aufbau nicht einfach gefällige Anordnung der Farbflächen iſt. Geſagt ſei ihm ein Wort des Künſtlers, das Derain ſprach, als er nach jahrelangem Sommeraufenthalt in Südfrankreich — im Sommer 1909 — nach Nordfrankreich überſiedelte. „Denn — ſagte er — im Süden iſt das Gemälde eigentlich ſchon fertig.“ Der formenarme, minder lyriſche Norden ſtellte ihm



André Derain. Die Toilette. 1908.

schwerere Aufgaben, die er vorzog. Nicht gefällige Anordnung heißt Aufbau. Aber daß es auch nicht genügt, die Fläche rhythmisch zu gliedern, lehrt uns Derain. Denn dies gäbe nur Ornamentik, angenehmen Wandschmuck — nicht Malerei. Daß vielmehr erst dann Aufbau vorhanden ist, wenn in den neuen Verhältnissen diese Flächen überwunden sind, und dargestellt zugleich die Verhältnisse des Seherlebnisses aus der Körperwelt, das am Ausgangspunkte des Werkes stand. Wie aber dies zu bewerkstelligen sei, ohne daß des Aufbaus Gerüst sichtbar erscheine, das sucht in rastloser Arbeit dieser Maler.

Ist es noch nötig, von der reinen Erhabenheit seiner Kunst zu reden? Von der klaren Bestimmtheit, die hier waltet, und von der großen Liebe, die schamhaft hinter karger Gebärde sich schirmt? Ich glaube nicht an die Macht des Wortes, Gefühle vor einem Gemälde zu vermitteln. Von den Zielen eines Künstlers kann man reden: dann aber soll ein jeder mit dem Werke selbst sich auseinandersetzen.

Über abſtrakte Kunſt

Von OTTO FLAKE

Vortrag im Züricher Kunsthaus anläßlich der ersten Ausstellung abstrakter Künstler (Lüthy, Giacometti, Arp, Janco, Picabia, Fr. Baumann u. a.), ein Beitrag zum Problem der Ungegenständlichkeit — nicht mehr als Beitrag, keine Fanfare, die andre blasen mögen. Ich bin durchdrungen von der Zeitlichkeit aller Methoden und Stile, aber eben darum darf ich für die Berechtigung eines neuen Lösungsversuchs eintreten. F.

Es gibt heute niemand, der nicht ein Impreſſioniſtenbild verſtände. Bedenkt man, daß noch vor 40 Jahren die Impreſſioniſten in Paris vogelfrei waren, ſo erſcheint der Fortſchritt erſtaunlich. Aber es ſcheint nur ſo. Man kann zwar in der Tat von einem Fortſchritt des Publikums ſprechen, inſofern ſein Unverſtändnis einer beſtimmten Kunſtrichtung gegenüber zu Verſtändnis geworden iſt; aber ſobald nun eine neue Richtung auftaucht, iſt das Verhältnis von Publikum und Künſtler das ewig alte, jenes verſteht dieſen nicht.

Es gibt Künſtler, die in bittre oder reſignierte Worte ausbrechen, wenn ſie dieſes Unverſtändis des Publikums feſtſtellen. Ich finde, daß ſie Unrecht haben; ſie bedenken nicht, daß jedes neue Kunſtwerk, das ſofort freundliche Aufnahme findet, verdächtig iſt. Denn gewöhnlich ſind es ſtoffliche Reize die auf das Publikum wirken, denken Sie an die Böcklinbegeiſterung, die den Märchenthemen und der ſogenannten poetiſchen Stimmung galt und es ſchwer macht, auch dem Künſtler gerecht zu bleiben. Seltner ſind es Reize der Ausführung, ſie taugen dann nicht viel, bei Lenbach war es die pſeudorembrandtſche goldbraune Sauce. Neulich ſagte mir eine Dame, als ſie eine moderne Erzählung geleſen hatte, ſie müſſe ſie ein zweites Mal leſen, um ſie zu verſtehen, die Satzſtellung, der Bau der Worte ermüde ſie, und ſie war erſtaunt, als ich antwortete, es befriedige den Dichter zu hören, daß er nicht ſo leicht zu leſen ſei. Sind Künſtler nicht Vorpoſten der Kultur, können ſie ihre Aufgabe, das Beſtehende weiterzubilden, löſen, wenn ſie den Leuten das vorſetzen, was ſie ſchon kennen? Es iſt zwar ein nahrhaftes Gewerbe, zu liefern, wonach Nachfrage beſteht, aber es heißt die Kunſt zur nützlichen Kuh machen.

Dieſe allgemeinen Vorbetrachtungen, überflüſſig wie alle Einleitungen, ſchienen mir doch am Platz gegenüber einer Kunſt, die wie die nachexpreſſioniſtiſche dem Publikum das Verſtändnis beſonders ſchwer macht, weil ſie überhaupt nichts mehr darſtellt was ihm auch nur von fern bekannt iſt, nämlich ſowohl auf den menſchlichen oder tieriſchen Körper als auf die Landſchaft verzichtet; dieſe beiden Stoffkreiſe, die uns durch die ältere Kunſt und die des 19. Jahrhunderts vertraut ſind.

Und auch was die formale Seite angeht, ſo iſt nichts mehr da was wir kannten, nicht Kolorit, nicht anatomiſche Richtigkeit (man kann nicht einmal mehr notieren, daß ein Bein verzeichnet ſei), nicht Farbenfreude, nicht Duft, Aroma und wie die hübſchen Sinnlichkeiten alle hießen. Statt deſſen ſoll man Struktur, Statik, Balance, Gleichzeitigkeit, Gleichwertigkeit, lauter mathematiſche, unkonkrete, abſtrakte Dinge ſuchen, und wenn man einen jüngſten Holzſchnitt in der Hand hat, weiß man nicht, ob er nicht auf den Kopf zu ſtellen iſt — aber dann wird er auch nicht verſtändlicher. Kurz, es ſteht gar mancher vor den Dingen der neuen Kunſt wie das Horntier vor dem Scheunentor, und die Damen finden vielleicht im geheimen, daß die Kunſt ungalant zu werden beginnt, nicht nur weil ſie vom Hohen Lied des weiblichen Körpers nichts mehr hält, ſondern auch weil ſie jene letzte feine Doſis des Eros fortläßt, die früher ahnen ließ, daß die Kunſt eine menſchliche Angelegenheit ſei.



André Derain. Blumen. 1909.

Zu dem Auffatz von Daniel Henry „André Derain".

Die Kunſt iſt ſtreng, männlich, asketiſch, geiſtig geworden; die Nymphenfrühſtücke haben ſich in eine beſſere Vergangenheit zurückgezogen, zum Bedauern aller „Kenner".

* * *

Ich habe bisher leicht mit Ihnen geplaudert, ich ſollte nun ernſt zu ſprechen beginnen. Aber ich möchte vermeiden, eine Philoſophie der halbabſtrakten (expreſſioniſtiſchen) und ganz abſtrakten Kunſt zu geben. Weniger weil es Sie anſtrengen würde (die Kunſt iſt anſtrengend), als weil die Philoſopheme alle an der Ohnmacht ſcheitern, eine direkte Anſchauung zu vermitteln; denn Philoſophie iſt ihrerſeits auch keine direkte Benennung der Dinge, ſondern ein Mittel, das wie die Muſik nur durch die Geſamtatmoſphäre wirkt, die durch ſie erzeugt wird. Das zu Erklärende, die Kunſt, durch etwas erklären, was ſelbſt der Erklärung bedarf, das iſt nicht die richtige Methode. So beſchränke ich mich darauf, einige Geſichtspunkte zu geben, die ſo gewählt ſind, daß Sie verſtehen, wie überhaupt ein Künſtler dazu kommt, die bisherige Kunſt, die man ſummariſch als Wiedergabe und Nachahmung der realen Erſcheinungen definieren kann, als problematiſch, ungenügend, nur annähernd, unſelbſtändig zu empfinden, alſo die kühne Frage nach dem Wert der Kunſt aufzuwerfen.



André Derain. Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain". Martigues. 1908.

Erster Gesichtspunkt

Als ich vor dem Krieg zum erstenmal im Orient in einer mohammedanischen Moschee stand, vollzog sich in mir, der bisher den kubistischen Bildwerken wie vermutlich Sie nur abwartend gegenübergestanden hatte, ein entscheidender Vorgang.

Ich dachte in einem Raum, der kein Bild, keine Statue, kein erzählendes Relief, keine Erinnerung an Mensch- und Tiergestalt enthielt, an europäische Kunst nicht nur mit Gleichgültigkeit, sondern mit Abneigung. Ich weiß noch wie heute, was ich der Reihe nach überlegte. Zuerst überlegte ich, daß der Protestantismus, als Versuch, die sinnliche Religion in Geistigkeit überzuführen, richtig empfand und seine Verbannung des Bilder- und Statuenschmucks eine große ernste Idee war, wenn mir auch seine Lösung, die Nüchternheit, unglücklich erschien, denn Nüchternheit kommt von der Moral her und bleibt bei ihr hängen, so daß sie niemals einen Raum aus der Vorstellung aufbauen kann.

Dann dachte ich an die Meisterwerke unsrer Porträtmaler, an ihre Charakterköpfe, und fühlte zwar die Energie, mit der das Wesen eines bestimmten Menschen gestaltet wurde, aber doch auch den Zwiespalt, der darin besteht, daß man einerseits die Idee eines Mannes malt, also ganz geistig ist, andrerseits sich daran bindet, die Warze an seinem Kinn und die Härchen auf seinen Fingern nicht zu vergessen.



André Derain. Die Brücke bei Cagnes. 1910.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain“.

Dann dachte ich an ein Bild des Konrad Witz, das in meiner Heimatstadt Straßburg hängt: am Ende eines Kreuzgangs, in dem eine Gruppe Menschen steht, ist der Platz, auf dem Platz eine Pfütze, in der Pfütze das Spiegelbild der Gruppe. Ob nun Lustigkeit oder Treue den Maler zu dieser Genauigkeit geführt hat — es war doch darin die ganze Gebundenheit an Scherze wie Perspektive und Realität. Ich nannte sie damals erstmalig Scherze.

Dann dachte ich an niederländische Genrebilder, bereits mit einer absolut verwerfenden Feindlichkeit: diese Schlittschuh-, Trink-, Tanz-, Boudoirszenen waren die Selbstbespieglung einer bürgerlichen Gesellschaft ohne Dämonie, Metaphysik, Totalität. Nehmen Sie es mir nicht übel, wenn ich heute hinzufüge: der Impressionismus ist dieselbe Kunst derselben, wenn auch andersgekleideten Bürgerlichkeit, wie die berühmten gelben französischen Romane die Selbstbeschäftigung einer Gesellschaft sind, deren Höchstleistung die Dame, der Politiker, der Lebemann ist. Maupassant war ein großes Talent, aber er münzte sein geistiges Pfund in Realismus aus — von einem gewissen Augenblick an liest man ihn nicht mehr.

Auf dem Boden der Moschee im weißen Glaslicht von Scheiben, die keine figürliche Darstellung enthielten, lagen Teppiche, und ich dachte wie jeder Europäer an die bekannte Tatsache, die uns nur ein Kuriosum ist, daß der Orientale sich durch die Be-

trachtung ihrer Ornamentik, in der ebenfalls jede Erinnerung an die Geſtalt fehlt, in einen uns unverſtändlichen Grad innerer Anſchauung der Exiſtenz verſetzen kann. Nun, ich glaubte ihn zu verſtehen.

Nicht durch das Sinnliche (ſowohl im gewöhnlichen wie im philoſophiſchen Sinn) abgelenkt, vermag er in jene Sphäre über den Dingen einzugehen, in der man nur noch die Rhythmik, alſo das Grundgeſetz der ſinnlichen Welt fühlt, und zwar in einer ſouveränen, überlegenen, rein feſtſtellenden Weiſe fühlt. Und es war klar: indem er abſtrakte Linien und abſtrakte Formvariationen (auf dem Teppich) ſah, löſte ſich ihm alles Konkrete in ſeine Elemente auf, und alle Einzelerſcheinungen traten zurück vor dem Gott, der ſie hält, dem Raum. Die europäiſche Kunſt blieb beim Sinnlichen, auch wenn ſie es — annähernd — durchgeiſtigte; die europäiſche Kunſt war ein Kompromiß zwiſchen Ewigem und Zeitlichem (der Erſcheinung), ſie ſchuf aus dem Zeitlichen heraus, errichtete nicht über ihm die parallele aber ganz unabhängige geiſtige Welt; ſie war dualiſtiſch — moniſtiſch kann man nur im Geiſt ſein. Und als ich die Moſchee verließ, war ein andres „Kurioſum" zu einer tiefen Idee geworden, das Verbot Mohammeds, die Geſtalt abzubilden. Es war ein Verbot, das ein andrer Prediger des Zentraliſtiſchen hätte finden können, wenn er nicht an die Übung des Katholizismus gebunden geweſen wäre, Loyola.

Bemerken Sie, wie oft ich ohne Abſicht, nur aus dem Zuſammenhang heraus, von Zentralismus, Monismus, Geiſt, Unſinnlichkeit ſprach: hier haben Sie, wenn Sie wollen, den philoſophiſchen Kern der abſtrakten Kunſt: die ſouveräne Idee, die einheitlich die Welt der Erſcheinungen ordnet. Kein Anhänger der Renaiſſance, kein Impreſſioniſt, kein Helleniſt kann das; ſie können ſich alle nur an dem ausſichtsloſen Kampf mit den Erſcheinungen abmühen, indem ſie die Erſcheinungen, deren Vielzahl unendlich iſt, unermüdlich abmalen und abformen.

Zweiter Geſichtspunkt

Damit komme ich zu einem neuen Geſichtspunkt. Sie alle kennen Maler, die von ihrem zwanzigſten bis ſiebzigſten Jahr der eine Waiſenmädchen, der andere Spargel, der dritte jene Wieſe mit der Kuh malt, die durch Recht der Gewohnheit ſein anerkannter Privatbeſitz geworden iſt; und Sie kennen Plaſtiker, die ebenſo von der Frühzeit ihres Alters bis zur Spätzeit Frauenkörper formen.

Die Geſellſchaft hat ſich daran gewöhnt, daß es einige unter ihnen gibt, die ein Atelier haben und nun Mädchen oder Bettler bitten, ihnen zu ſtehen und zu ſitzen. Der Bürgersmann hat nicht mehr den Mut zu geſtehen, was er innerlich denkt: daß ihm dieſe Beſchäftigung der Künſtler genannten Mitbürger komiſch, zwecklos und maniakaliſch erſcheint. Hätte er nur den Mut, das zu ſagen; dann wäre uns allen geholfen, dann könnten wir uns zuſammen hinſetzen und als intelligente, gleichberechtigte Menſchen die Frage beſprechen: was hat zu geſchehen, um zu vermeiden, daß das Lebenswerk von fünf Malern in 1000 Waiſenmädchen, 2000 Spargelbündeln, 3000 Wieſen beſteht, alſo ein Großbetrieb von Illuſionen wird, wie einer Uhren oder gar Würſte im Großen herſtelll. Uhren und Würſte haben ihren Wert, weil ſie benutzt werden: die Kunſt will Wert werden, indem ſie Dienſt wird. Wie iſt das möglich?

Früher, im erſten Mittelalter etwa, als das irdiſche Leben in allen ſeinen Äußerungen ein Symbol, eine Parallele zum himmliſchen Gottesſtaat ſein ſollte, diente auch die Kunſt dieſer Idee des Staates Gottes auf Erden. Indem ſie Legenden malte, indem ſie nie einen Charakterkopf um ſeiner ſelbſt willen, ſondern betend oder als Stifter des



André Derain. Der Dudelsackpfeifer. 1911.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Altarbildes malte, wies sie auf die Vorstellungen des religiösen Denkens hin, auch die Reliefs an den Kirchentüren taten es. Die Kunst war Dienerin, man kann sagen, sie war anwendende Kunst; sie wollte nicht wie heute Zimmerschmuck sein, sondern noch der Schmuckidee lag die seelische Idee, der Gedanke der totalen Gotteswelt zugrunde. Die Kunst ging vom Auftrag aus und zwar nicht vom merkantilen, sondern vom sozialen Auftrag, den die alles umfassende Kirche gab. Man soll gewiß nicht verwerfen, daß einer sich damals eine Kopie des in der Kirche hängenden Gemäldes ins Privatzimmer hing, weil sie ihm gefiel, das wäre töricht; aber man soll nicht vergessen, daß nicht darum Kunst gemacht wurde. Der Zusammenbruch des irdischen Gottesstaates, den die Renaissance beendete, beraubte auch die Künstler der Möglichkeit, im Dienst der Einheitsidee zu arbeiten, und züchtete erst die Erscheinung des Malers, der die Dinge um ihrer selbst willen abmalt.

Man macht immer die Philosophie auf das was ist, darum sagt heute der Maler: ich male Spargel und Wiesen, weil es mir Freude macht. Diese Freude aber ist selbstverständlich und ein schwacher Ersatz dafür, daß man einst deswegen realistisch malte, weil man durch das abgebildete Geschöpf den Schöpfer direkt preisen wollte: es be-



André Derain. Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain". Aussicht auf Vers. 1912.

stand damals eine klare Arbeitsteilung, der Priester vertrat Gott, der Soldat kämpfte für ihn, der Maler und der Architekt taten sich zusammen, um seine Kirche, nicht seine Kirchen zu bauen.

Was können wir heute tun? Wieder die irdische Gesellschaft nach dem Vorbild der himmlischen einrichten? Das ist unmöglich, unser Gottbegriff hat sich so gewandelt, daß die himmlische Hierarchie keine Rolle mehr spielt. Gott ist uns das Gefäß geworden, das alles umfaßt, also eine rein geistige Vorstellung, deren einzige vorstellbare Projektion der Raum ist.

Der Raum ist Gott — hier ist der Weg gegeben, die Kunst von der tragischen Produktion von beziehungslosen Bildern und Statuen zu befreien, und hier ist der Grund, weswegen die nachimpressionistischen Künstler so radikal das Bild im Rahmen verwerfen.

Das Bild ist der verwaiste Ausschnitt aus der Natur; der Rahmen ist die Abgrenzung, der Schnitt durch den nährenden Nabelstrang, recht eigentlich das Symbol dafür, daß die Beziehung zum Totalen abgebunden wurde. Einige begannen, zur Verblüffung des Publikums, auch den Rahmen zu bemalen, um den Rahmen vergessen zu machen — das ist natürlich eine hilflose Verzweiflungstat, die man freilich nicht verlachen darf. Die Hilflosigkeit wird schwinden, sobald der Maler nicht mehr im Atelier Bilder malt, sondern wieder im mittelalterlichen Sinn anwendende Kunst treiben darf: im Dienst des unpersönlichen Gottes Raum.



André Derain. Pinienwald (Martigues). 1913.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Ich möchte Ihnen sagen, welche Sehnsucht unter den hier ausstellenden Malern und Plastikern ist, zusammen mit dem Architekt Räume so zu gestalten, daß, wenn der Architekt den Bau übergibt, auch ein für allemal sein malerischer und plastischer Schmuck erledigt ist: das Relief des Plastikers in die Wand eingemauert, das Bild des Malers auf die Wand gemalt — aber beider Arbeit aus der Idee des Raumes gestaltet, das heißt nicht mehr reale Abbilder von draußen, sondern ebenso mathematisch, ideel, abstrakt wie die Gottesidee Raum. Es handelt sich also nicht mehr darum, Festsäle mit Schützenaufzügen, Aulen mit Studentengruppen zu schmücken: wenn Sie bedenken, wie ein so starkes Temperament wie Hodler mehr und mehr zu einer Stilisierung d. i. Zusammenballung kam, dann stehen Sie unmittelbar vor der letzten Verwandlung, die das Thema des Gegenständlichen gänzlich verläßt.

Die Absage an das Bild heißt nicht, daß nun überhaupt keine Bilder mehr gemalt werden sollen. Das Bild wird immer die beste Methode bleiben, wie der Künstler sich mit dem Stoff auseinandersetzt, sowohl mit dem Material wie Farbe, Leinwand, Papier, Holz, Wolle, Stein usw., als mit der Stofflichkeit der Erscheinungen, die wir Welt nennen. Lüthy, ein eminentes Talent, das mehr und mehr mit allen Zwischenstufen von der Realität zur Abstraktion fortschreitet, indem er die sinnliche Erscheinung hinter Schleier zurücktreten läßt, bis dann dieses Zurücktreten zum endgültigen Abschied wird,



André Derain. Stilleben. 1913.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Lüthy empfindet immer wieder das Bedürfnis, einen realen Gegenstand zu malen; aber das sind ihm private Auseinandersetzungen, vergleichbar den technischen Übungen des Pianisten, und so wird es in Zukunft sein: das Bild im Rahmen wird eine sekundäre Rolle spielen, das Primäre wird die Raumgestaltung. Das heißt, daß Malerei und Plastik viel von ihrer Selbständigkeit zugunsten der Raumarchitektonik verlieren, aber das wiederum, daß sie wie ehemals zu Dienern der neuen Religiosität, des philosophischen Gedankens des Raumes werden.

Die Vergeistigung der Maler und Plastiker, die zu rein sinnlichen Künstlern nämlich Nachahmern des Bestehenden geworden waren, bedeutet, daß sie in den Dienst des Raumes treten, und da der Raum ein Abstraktum ist, versteht man, weshalb ihre neue Kunst abstrakt wird.

Dritter Gesichtspunkt

Der Künstler geht an einem Sommerabend vom blühenden Berg zur Stadt. Die Schönheit des Abends, die Lust der Üppigkeit und die schwere mystische, fast totenhafte Starre der Üppigkeit erregen ihn: heftiger gebieterischer Wunsch, Erregung zu gestalten. Welchen Weg schlägt er ein?



André Derain. Der Globus. 1914.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain".

Er wählt die wesentlichen Merkmale des Abends und malt: die Kastanienkronen mit den Kerzen, den sanften Flieder oder das düstere Grün der Wege im Schatten, je nachdem er die Lust oder die Starrheit stärker empfindet. Ist er von freundlicher, lyrischer Art wie Hans Thoma, malt er den lieben Mond, der gelb wie ein Gebäck ist, und gar noch den Geiger dazu, damit die herzliche Beziehung nicht fehle, oder, bei strafferem, sachlicherem Temperament malt er Mond und Geiger nicht hinein. Aber so oder so, er sucht dem inneren Wesen des Abends beizukommen, indem er sich an die bestehende Manifestation eines X, die wir eben Sommerabend nennen, hält und sie, mehr oder weniger sichtend, variierend, nachhelfend, verstärkend, fortlassend, noch einmal nachschafft, genau wie der Epiker tut, der in seiner Novelle ebenso beschreibt, nacherzählt.



André Derain. Sitzende. 1914.
Zu dem Auffatz von Daniel Henry „André Derain“.

So ſind ſchöne ſtarke Bilder entſtanden. Und doch, dringt dieſer Maler mit dieſem Mittel wirklich in das Innere des Phänomens Abend vor, dorthin, wo das Phänomen, gleichſam oder wirklich, geboren wird, im Schoß der Exiſtenz? Je ſtärker das Temperament des maleriſchen oder epiſchen Künſtlers iſt, deſto ſtärker wird deutlich, was ihn treibt, etwas Schönes, mit deſſen Daſein er ſich eigentlich begnügen könnte, noch einmal darzuſtellen: es iſt der Wille, die Kraft, die Gott oder Natur zur Schöpfung des Abends brauchten, reſtlos ſelbſt zu fühlen, nein ſelbſt zu ſein. Führt dieſe Gewalttätigkeit zum Ziel? Nein, denn ſonſt würde der Maler nicht unermüdlich das gleiche Thema von neuem in Angriff nehmen: wäre es einmal ganz gelöſt, bliebe es einmalig.
Was liegt vor? Eine unbefriedigende Methode. Die Idee des Abends, die man auch Anſchauung nennen kann, läßt ſich nicht ganz erfaſſen, indem man bei der ſinnlichen



André Derain. Mädchen. 1914.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „André Derain“.

Form stehen bleibt, in der sie sich nur anschaulich manifestiert; das Totale läßt sich nicht erfassen, indem man seine Einzelverwandlungen reproduziert.

Die Gewalttätigkeit, das Erzwingenwollen, ist aussichtslos, und so ergibt sich die Tragik, die alle Künstler fühlen, daß, wenn sie fünfzig Jahre lang gemalt und geschrieben haben, das Eigentliche nicht gesagt worden ist, aller Fanatismus der Arbeit nicht zur Ruhe führt. Das haben viele schon empfunden; der Unterschied ist nur, daß wir den Mut haben zu sagen: es liegt eine ungenügende Methode vor.

Kehren wir zum Sommerabend zurück. Es geht ein lyrischer Dichter oder ein Musiker durch ihn. In ihrer Sensibilität empfinden sie die Schönheit und die tödlichen Hintergefühle des sterblichen Schönen mindestens so stark wie der Epiker und der Maler, diese Augenmenschen. Wie lösen sie ihre Erregung? Durch Gedicht und Musik,

also bereits durch etwas ganz anderes als Beschreibung: bereits durch eine selbständige Zusammenstellung und Statik von Empfindungen, die nicht direkt, jedenfalls nicht konkret sichtbar real im Abend waren. Hier haben Sie in reineren, unsinnlicheren Künsten bereits eine starke Abstraktion, deren Kern ist: Abwesenheit der Gewalttätigkeit, ein sehr starkes aber unheftiges Verständnis dafür, daß ein Phänomen der Existenz, hier also der Abend, nicht durch Anschaulichkeit, sondern nur durch Anschauung erfaßt werden kann. Und diese Anschauung ist so fern von Gewalttätigkeit, daß sie Friede ist: der Dichter und der Musiker sind in diesem Fall dem Glück, der Gelassenheit, der Demut näher als der Maler, der eher der Sinnlichkeit untertan bleibt, weil er die sinnliche Form nicht verläßt.

Jener Dichter und zumal der Musiker gehen heim und gestalten den Eindruck des Sommerabends, indem sie mit ganz anderen Mitteln als den sichtbaren Bestandteilen des blühenden Abends eine Welt *über* der realen Welt errichten, die parallel, aber nicht kongruent ist. Sie geben in Ton oder Wort gewissermaßen nur noch Kurven der Erregung — und das eben ist Abstraktion.

Ist es nun nicht denkbar, daß auch ein Maler so intelligent und reif sei, daß er dem heftigen primären Drang der ersten Erregung nicht nachgibt, daß er die sentimentale Theorie, es gebe nichts Wichtigeres, als jedes Gefühl sofort zu notieren und anderen vorauszusetzen, verabschiedet? Wie handelt er in diesem Fall? Nun, auch er geht heim und gestaltet jetzt genau wie der Musiker die innere Kurve der Erregung, schafft Gebilde von Linien und Farben, in denen nichts mehr von dem äußeren *Anlaß* der Erregung zu finden ist, keine Kastanienkronen mit Kerzen, keine botanisch benennbare Einzelexistenz. Je nach seinem Naturell oder auch nur nach der Stimmung des Tages werden diese Gebilde sanft oder dramatisch oder gemischt sein; die Vision der Bäume findet vielleicht ihren Niederschlag in vegetativen pflanzenhaften Formungen; die Kompliziertheit der Empfindungen, denen ein Individuum im Sommerabend ausgesetzt ist, verrät sich etwa in einem Über- und Nebeneinander, einem Kurz oder Lang, mit einem Wort, in einer Dynamik des Aufbaus. Mein Freund *Arp* arbeitet so und was er sucht, ist: die unmittelbare Sinnlichkeit geistig, ungewalttätig, in ein Glück zu verwandeln; die Spuren der momentanen Erregung verlieren sich, es bleibt ein Dokument eines Spannungszustandes. Sehen Sie *Giacometti* an; ich wählte nur zufällig das Beispiel des Sommerabends, Giacometti malt ihn: die Pflanzen sind kosmisch rotierende Gebilde, Protuberanzen und nächtliche Sonnen geworden.

Schließen wir auch den Bildhauer nicht von dem Sommerabend aus. Er geht heim und modelliert — einen Mädchenkörper. Das scheint zwar, weil Bäume und Gärten im Abend nichts mit den weiblichen Formen gemeinsam haben, eine Entladung der Erregung durch ein gänzlich anders geartetes Mittel zu sein, wie wir es beim abstrakten Maler feststellten; aber es scheint nur so, denn in Wirklichkeit liegt vielmehr eine Gleichung vor: sinnliche Erregung löst sich durch Gestaltung der sinnlichen Form der Einzelexistenz. Für mich heute hat der Ausweg des Bildhauers eher etwas Groteskes, wie sein Dasein mit Modellen und der ewige Ruck des Kopfes zwischen Ton und Vorbild etwas Groteskes hat. Es gibt in jenen Grenzgebieten der Psychologie, wo die seelischen Vorgänge halb pathologisch, halb allen gemeinsam sind, Erscheinungen wie die, daß ein Mensch seine Erregung nur einschalten kann, wenn eine ihm eigentümliche, jedem anderen komische Bedingung eintritt. An solchen Fetischismus würde mich der Bildhauer erinnern, der sich von der Impression eines Sommerabends nur befreien kann, indem er die menschliche Gestalt formt — er wäre also immer und unter allen Um-

ständen an den menschlichen oder gar nur weiblichen Körper gebunden. Mancher mag in der Tat so gefesselt sein, weil das Sensuelle bei ihm das Primäre ist, aber es läßt sich natürlich ebenso bestimmt behaupten, daß nur Zucht und deren Voraussetzung, das grundsätzliche Aufwerfen der Frage nötig ist, ob es schon das Höchste sei, der allerersten Erregung, dem Gefühl schlechthin, nachzugeben.

Wer dem Gefühl nachgibt, ist ungeistig; wer es ausreifen läßt, bis es auf die direkte, oberflächenhafte Entladung verzichtet und eine der Musik analoge, unreale Sprache findet, ist geistig, weil nun noch die feinen, intimen Drüsensäfte des Philosophischen, der denkenden Ordnung hinzutreten. Auch der Plastiker wird dann abstrakt, ohne Erinnerung an die sinnlichen Formen der Einzelgeschöpfe formen können, wie es z. B. Janco tut, der nicht mehr erzählende, sondern flächenmusikalische Reliefs bildet, in denen Sie alle Feinheiten der Proportionierung, alle Mystik, Schatten und Licht direkt, enthüllt, finden können.

* * *

Es ließe sich noch manches, vieles, unendliches sagen. Es läßt sich unsere Kunst mit einer kommenden Philosophie größten Stils verbinden, die dem Mensch vielleicht ein unbeschreiblich tiefes Gefühl verleihen wird, Geschöpf des Alls zu sein, ein Gefühl, in dem eine Liebe und Güte ungeahnter Intensität, die wirklicher Friede sein kann, mit einer irdischen Vergöttlichung der Raumidee die große Einheit eingehen wird. Davon wollen wir heute nicht sprechen. Ich will nur noch auf einen Einwand eingehen, den mir der Bildhauer machen wird: ob ich leugnen wolle, daß vom Apoll von Tenea bis Michelangelo und Rodin die Darstellung der konkreten Körperformen unsterbliche Leistungen vollbracht habe.

Es verhält sich damit wie mit dem Bild im Rahmen: wir einigten uns, daß das Bild immer seinen sekundären Wert behalten wird: so war auch die Gestalt des Einzelgeschöpfs ein großes Arbeitsfeld. Aber dieses Feld ist erschöpft, es ist tatsächlich nach Millionen Abwandlungen von Arm, Bein, Torso, Kopf und nach einer nie unterbrochenen Kunstübung von Jahrhunderten nichts Neues, Wesenhaftes mehr der menschlichen oder tierischen Figur irgendwie abzugewinnen, und wie ihr euch auch dreht, aus euren Schöpfungen scheint aller Enden die Vergangenheit heraus, Donatello oder Michelangelo oder Rodin. Rodin ist ein ausgezeichnetes Beispiel; er stand, seine wunderbaren Zeichnungen der Kambodschafrauen beweisen es, unmittelbar vor dem mathematischen Über- und Jenseitsrealen. Es ist wahrscheinlich, daß nach ein, zwei, drei Jahrhunderten, die nach meiner Überzeugung den Sieg und Ausbau der abstrakten Kunst bringen, die Menschen wieder staunend, erschüttert, sehend sich den Offenbarungen der konkreten Erscheinungen zuwenden werden. Aber heute für uns vollzieht sich unaufhaltsam der Übergang der anschaulichen Kunst zur geistigen, die große Kunstwende, denn die konkrete Kunst ist ausgeleert, kein besserer Beweis als die Massentragik, von der die durch sie betroffenen Künstler nicht reden, die Desorientierung, die Zersetzung, das Schwanken derer, die von der Tradition nicht lassen, weil die Betrachtung der Welt sie immer wieder auf das Naturalistisch-Reale-Illusionistische verweist, und doch fühlen, daß ihrem Glauben die Zufuhr aus dem Metaphysischen fehlt. Es ist die Tragik der Religiosität, die Gott und Idee nicht nach dem Geheiß einer neuen Zeit umwandeln kann.

Heinrich Zille

Mit 6 Abbildungen | *Von* *ADOLF BEHNE*

„Was ich als Kind sah, mitfühlte, im Lauf der Jahre miterlebte, beobachtete und festzuhalten versuchte, sollte denen, die da unten abseits stehen und die eine Welt für sich bilden, die man immer bekämpft, aber nicht heilt, helfen.“ [1]

Heinrich Zille! — Jeder vermeint, den famosen Schilderer des Berliner „Milljöhs“ zu kennen. Aber ich vermute, daß die meisten doch vielleicht nur die Oberfläche bisher sahen. Der Künstler Heinrich Zille steht noch im Dunkeln, weil das Publikum im unbewußten Egoismus seiner Freundschaft sich allzusehr vor ihm bescheidet. Es scheut sich, ihn ganz zu sehen, weil er dann aufhören könnte, amüsant zu sein. Das Publikum kennt nur den halben Zille bisher, und will offenbar nur den halben, den gemütlichen und offenherzigen Moabiter. Die Zeichnungen, die stoßweise in das Elementare dringen, werden gerade am allerwenigsten beobachtet — sie gelten nicht als der „typische Zille“. Denn „Zille“ — das Wort ist dem Publikum ein Begriff geworden, an dem es nun nicht mehr rütteln läßt, auch nicht von Heinrich Zille selbst. Und doch kann der Sechzigjährige nachgerade verlangen, daß sein großes Publikum ihn endlich als den sehe, der er ist, als einen Künstler, für den es nichts entscheidet, daß er in recht mäßigen Witzblättern erscheint.

Es gibt Menschen, die das Gegenständliche bei Zille befremdet. Und man kann gewiß nicht gut in höherem Maße getreu dem Gegenständlichen folgen, als es Zille tut. Es erhebt sich da die Frage, ob sich eine Notwendigkeit zu diesem so hohen Grade der Treue nachweisen läßt; denn nur in diesem Falle wäre sie ja künstlerisch gerechtfertigt. Das läßt sich nun allerdings. Zille muß die Dinge getreu so zeigen, wie sie sind, weil sich in seiner Welt Mensch und Ding gegenseitig „bedingen“. Mit dem einen änderte sich auch der andere Faktor, und so wenig sich Zille geistreichelnd über diese menschlichen Wesen erhebt, so wenig kann er es über ihre Dinge. Leicht genug wäre ein solches Feilhalten der Dinge gewiß, und kein geringer Erfolg wäre dem Karikaturisten sicher. Aber Zille ist eben kein Karikaturist. Er ist voller Güte. Seinen Geist, seinen Witz auf Kosten der Dinge spielen und blitzen zu lassen, wäre ihm zuwider. Zilles Menschen üben keine Kritik an den Dingen, also kann es auch ihr Zeichner nicht in seinen Bildern, was keineswegs bedeutet, daß nicht dieser Künstler dennoch ein eminent kritisches Werk verrichtet.

Tatsächlich möchten wenige im Grad ihrer Treue weitergegangen sein als Zille. Und das verleitet irrtümlich den Zeitgenossen, unter Mitarbeit einer Ideenassoziation von „häßlichen Modellen“, zu der Vorstellung vom krassen Naturalisten Zille. Und doch ist diese Verbindung falsch. Wohl hat der junge Lithograph Zille einen Versuch gemacht, ein naturalistischer Maler zu werden; aber schon die Tatsache, daß dieser so ehrliche Versuch doch glücklich gescheitert ist, beweist, daß Zille, dessen „Können“ in jenen in der Hauptsache autodidaktischen Anfangsarbeiten sehr respektabel ist, von vornherein, wenn auch ihm selbst unbewußt, ein ganz anderes Wollen gehabt hat. Freilich, so äußerlich effektvoll wie die Arbeiten der damals von ihm bewunderten Vorbilder sind seine Blätter aus der Landschaft vor den Toren Berlins nicht, aber eben in ihrer

---

[1] Biographische Daten findet man bei Adolf Heilborn in einem Aufsatze in Heft I „Für alle Welt“ (Jahrg. 20) und bei A. R. Meyer in Gurlitts „Almanach für 1920“. Einen kurzen Abriß seines Lebens schrieb Zille selbst für das Januarheft der „Kunstschule“, aus dem obiges Zitat entnommen ist.



Heinrich Zille. Holzsammlerin. Radierung.

Zurückhaltung, Bescheidenheit und innigen Zartheit wesentlich sympathischer. Zille hatte ein ehrfürchtiges Stillesein vor der Natur, und schon deshalb ist er nie ein Naturalist gewesen.

Zille ist im Grunde der Seele ehrlich, duldet deshalb keinen Widerspruch zwischen Glauben und Tun (was der letzte Gegensatz ist von WAS und WIE), und malte er in jungen Jahren im Banne der allgemeinen Kunstanschauung naturalistsche Landschaften, so konnte er vor sich selbst nicht anders urteilen, als es müsse der Sinn dieser Landschaften sein, die Natur wirklich in aller Schönheit, Fülle und Reinheit, in allen ihren schöpferischen Wundern zu erfassen und zu spiegeln. Auf den Gedanken, es sei die Natur nur ein bequemer Anlaß, die eigene Geschicklichkeit im Aquarellieren zu beweisen, konnte er unmöglich kommen. Und als er sich nun, stets der Gabe eigener unerbittlicher Kritik bewußt, gestehen mußte, daß er bei allem unendlichen Fleiß unendliche Meilen abbleiben müsse vom einfachsten Sein eines kleinen Zweigleins am Baume, konnte er sich unmöglich als ein malerischer Bravo trösten nach dem Rezepte des Präsidenten der Sezession in der Sonnenfinsternis des Arno Holz: „Det Kunst keene Natur is . . . . wenn Se damit komm'n, uff die Art könn'n wir natürlich alle inpacken! . . . . Da sind Sie der erste nich! . . . . Man sollte wirklich glooben, mancher Mensch hätte in seinem Leben noch keenen Fliederboom gesehen! . . . . Ick würde mir so ne Motten erst jahnich in Kopp setzen! . . . . Det 'n jemalter Baum keen jewachsner is . . . . mein Jott!“ Solchen, das Gewissen einschläfernden Wahrheiten gegenüber hielt es Zille viel eher mit Hollrieders Wort „alles oder nichts“. („Sonnenfinsternis“ S. 176.)

Unmöglich konnte Zille diesen Weg weiter verfolgen. Er hörte also auf, im Gefühl, als Künstler erledigt zu sein. Aber weil er eben doch ein Künstler war, führte ihn seine Natur von selbst auf den Weg der Freiheit. Weil Zille eine Natur ist, so ist er kein Naturalist geworden.

Der Mensch findet seine Freiheit im Bekennen. Zille ist ein Bekenner. Und ich weiß nicht, ob es einen solchen geben kann, der für das, was er bekennt, nicht die letzte, hüllenloseste Sachlichkeit von sich selbst verlangte. Diese Sachlichkeit ist die Basis seines Tuns, seiner Kunst. Es ist nicht wahr, daß man etwas Wertvolles schaffen kann, indem man die Sache überspringt. Wir können die Kunst gar nicht anders als vom Inhalte aus begreifen. Der Drang zu künstlerischer Gestaltung entsteht dort, wo ein Erleben übermächtig wird, wo es sich mit stärkster Intensität wirklich groß in das volle Bewußtsein erhebt. Also löst ein Inhalt die Kunst überhaupt erst aus, und da sollte der Künstler im Erfassen dieses Erlebnisses, dem er sein Schaffen allein verdankt, treulos, gleichgültig und nebenher sein können?

Das bestimmende, schicksalhafte Erleben Heinrich Zilles ist das Dasein des Proletariats geworden, aus dem er selbst stammt. Als er im Beginn der neunziger Jahre das zu zeichnen begann, hatte er seine innere Freiheit, sein Glück, gefunden. Jetzt wußte er, was er sollte. Kein Zweifel besteht für ihn von da an mehr, ob er das Richtige gibt — nichts vermag ihm wichtiger zu sein. Und kein Maßstab der Wirklichkeit von draußen vermag mehr die Stärke seiner Gestaltungen im Nu umzureißen, wie es das kleinste Zweiglein der Natur vor seinen Aquarellen tat. Denn was er jetzt gibt, ist ein Erlebtes, also ein Geistiges, und so logisch es war, den gemalten Schustertisch Liebermanns mit einem wirklichen Tische zu vergleichen, so unlogisch wäre es, neben die Weißbierflaschen auf einer Zilleschen Zeichnung die wirklichen zu halten, obwohl sie den Vergleich ganz bestimmt wesentlich besser bestehen würden. Denn die Wahrheit dessen, was Zille bekennt, wird nicht dadurch betroffen, daß auch seine Weißbierflasche schließlich



Heinrich Zille. Herbst. Radierung.



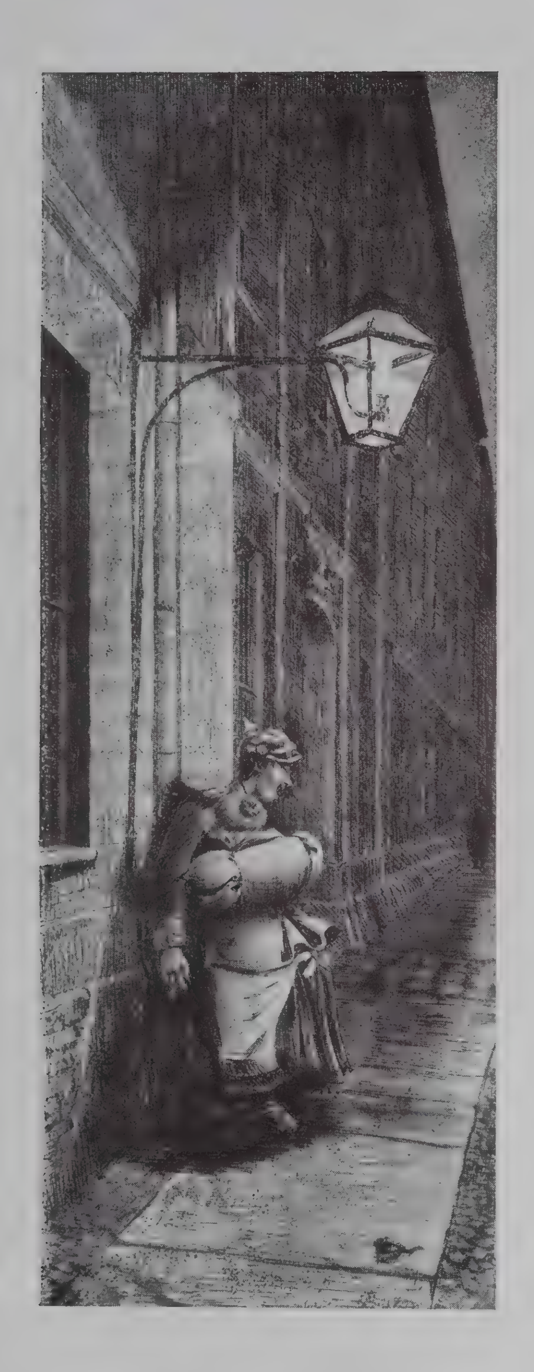
Heinrich Zille. Das dunkle Berlin. Radierung.



Heinrich Zille. Wurſtkeller. Lithographie.

nur eine Andeutung, eine Konvention iſt. Der Unterſchied iſt: bei den Naturaliſten iſt die Gegenſtandsform ſchon auch die Kunſtform, nicht ſo bei Zille. Ihm iſt der Gegenſtand eine Taſte, die er anſchlägt, um ein Geiſtiges mit ihrer Hilfe entſtehen zu laſſen. Eine wirkliche Hand, gegen eine gemalte von Corinth gehalten, erledigt Corinth, weil ſeine gemalte Hand ſchon die ganze Sache iſt — weil hinter ihrer Geſchicklichkeit und Bravour kein Geiſtiges mehr kommt, während bei Zille ein Geiſtiges dem Gegenſtande ſeinen Sinn gibt. Keineswegs alſo iſt der Stil der Zille-Zeichnung Naturalismus. Nach unumgänglicher Reinigung der Begriffe erkennen wir den Stil Heinrich Zilles als Sachlichkeit, Eindringlichkeit, hingetrieben bis zu einer letzten Preisgabe an die Dinge, wo ſie dann Schönheit wird. Solange man bei Zille noch Häßlichkeit ſieht, ſieht man Zille nicht.

Schön! — Worte und Begriffe wie „packend", „verblüffend" oder „ſchlagend" möchte der Leſer wohl erwartet haben. Das Wort „ſchön" überraſcht ihn vielleicht. Und doch



Heinrich Zille.
Kaiſers Geburtstag. Radierung.



Heinrich Zille.
Mutter. Radierung.

kann natürlich einzig die Schönheit der Zille-Zeichnung entscheidende Ursache sein, daß wir uns mit ihr beschäftigen.

Zilles Zeichnung durchläuft alle Stadien des Versinkens in Finsternis, Düsternis, aber immer leuchtet Milde als stärkere lichte Macht durch das Dunkel. Dieses Zwiegespräch zwischen seelischem Tod und seelischem Leben ist die eigentliche Sprache des Zeichners Zille.

In dem entzückenden Blatte „Mutter, ich möchte ooch Kopp stehen", das an Liebenswürdigkeit hundertfach jeden noch so beliebten Gemütskünstler überstrahlt, ist nur helles Licht, wie auf fast allen jenen Blättern, die Kinder, spielende Kinder, Kinder vor dem Eintritt in das Erfahrungsleben, zeigen. Diese Zeichnungen sind helle, lichte, schattenlose Federzeichnungen.

Schatten drängen sich schon heran dort, wo das Kind die ersten noch ahnungslosen Schritte in das Erfahrungsleben macht, wie in dem Blatte „Hofsommer" sich von den Wänden, Mauern und Planken ein rieselndes Grau heranschiebt. Dann etwa das „kalte Frühstück", die ersten Schritte in das Erwerbsleben, mit dem hinten sich öffnenden, grausamen, schwarzen Straßenloch. Und trüber und trüber, Bleistift- und Kohlezeichnungen, die ersten Schritte ins Genußleben. „Das belebende Element." Die Reihe ließe sich fortsetzen über den „Budikerkeller" bis zum „Methyl" und zur Nacht der „Wasserleiche".

Ihn wegen der Treffsicherheit im naturalistischen Sinne zu loben, mit der Zille in jedem einzelnen Falle die eigentümliche Atmosphäre durch sein Hell und Dunkel in einer unübertrefflichen Stärke heraufbeschwört, darüber ist Heinrich Zille wirklich erhaben. Es gelingt ihm das so vollkommen, daß sich der Betrachter dieses Gelingens nur selten bewußt wird. Und das gilt wohl überhaupt von Zilles Zeichnungen: sie sind in einem Grade sachlich beherrscht, sind in einem Maße real stofflich- und darstellend-überzeugend, daß die erstaunliche Leistung als „selbstverständlich" gar nicht mehr beachtet wird. Und eben das will Heinrich Zille . . . zunächst einmal unweigerliche, über jeden Zweifel erhabene, restlos befriedigende Sachlichkeit. Zille ist nicht „Realist", sondern Realisator. Die Nähe des Stofflichen bannt das Geistige!

Ich möchte mit diesen Zeilen nichts anderes erreichen, als daß der Leser die Arbeiten Zilles einmal mit offenem künstlerischen Interesse betrachte, weil er dann ganz von selbst eine zarte feine Schönheit in ihnen erkennen wird und in ihrem Schöpfer einen großen Künstler!

Max Beckmann

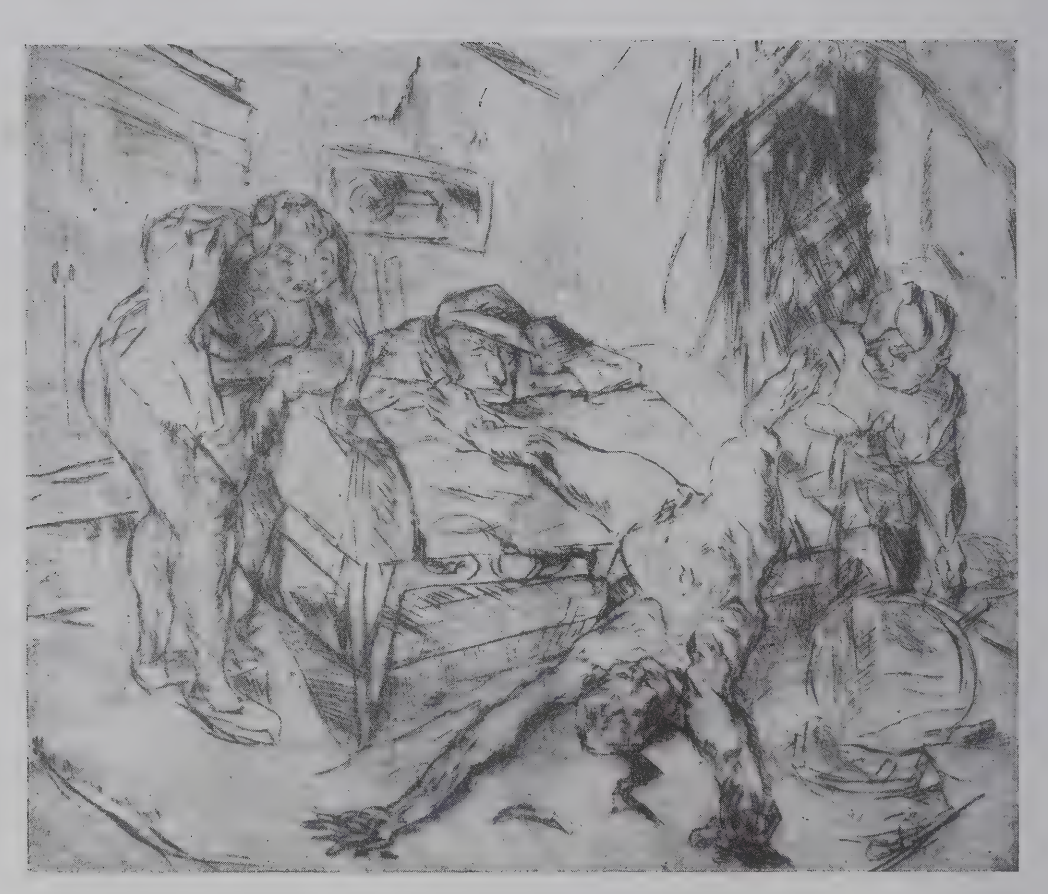
Mit 9 Abbildungen | Von PAUL FERD. SCHMIDT

Man kann nicht daran zweifeln, daß die heutige Kunſt notwendiger Ausdruck unſerer Seelenverfaſſung iſt. Die nationale Teilung tritt auch hier ſehr deutlich in Erſcheinung: die formale Löſung — Kubismus und „Neuklaſſizismus“ der Matiſſeſchule — auf ſeiten der romaniſchen Völker; der Abdruck des Seeliſchen als nordiſches Erbteil bei der Kunſt der Germanen von Munch bis Heckel und Meidner. Ausnahmen wie Feininger können darüber nicht hinwegtäuſchen. Und den ſtrikteſten Beweis für die Unwiderſtehlichkeit der Idee hat die Entwicklung Max Beckmanns geliefert.

Auch in ſeiner Frühzeit war Beckmann kein eigentlicher Impreſſioniſt. Er ſuchte nie, wie der ihm ſonſt verwandte Rösler, das Objektive der Natur und des Lichtes; ihm war die paſtoſe Malerei im Grunde nur ein Hemmnis auf ſeinem Wege. Kein Bild von ihm, kaum nebenſächliche Studien galten der optiſchen Erſcheinung, ihm verwandelte ſich gleichermaßen Mythologie und Landſchaft, Bildnis wie Alltagsgeſchehnis in düſtere Kataſtrophen. Es lag faſt wie ein Verhängnis über ihm, daß er ſeine ſchwermütigen oder wilden Viſionen in die Technik des Naturalismus einkleiden mußte, wobei Gehalt und Form nicht aufeinander paßten und trotz aller ſchönen Malerei immer etwas Unbefriedigendes blieb. Es war nicht ſchwer, das einzuſehen und hernach je nach dem eingenommenen Standpunkt gegen die Form oder gegen die Idee auszuſpielen. Aber es war ſehr ſchwer für den Künſtler, ſich zu der tätigen Einſicht des Notwendigen durchzufinden, weil dergleichen Wandlungen nicht im Gebiet des Willens liegen, ſondern im Unbewußten der notwendigen Entwicklung vor ſich gehen. Deshalb wies Beckmann auch alle „expreſſioniſtiſchen“ Verſuche von ſich und beharrte dabei, es ſich ſchwer zu machen. Die Frucht ſolcher Arbeit iſt nun eine Sicherheit des Stiles, die kaum ein anderer Maler beſitzt; aber auch er iſt ihm nicht über Nacht gekommen, die letzten Jahre haben ihn langſam gereift.

Wie das furchtbare Ereignis des Krieges zu der inneren Stilwandlung ſteht, iſt ſo ſchwer zu erklären, wie es einfach feſtzuſtellen iſt, daß jene in die Kriegsjahre fällt, als unmittelbare Folge ſeiner Anweſenheit an der flandriſchen Front. Die unfreiwillige Muße als Sanitätsſoldat, die ihm allerdings zu zeichnen, hin und wieder auch zu malen erlaubte, hat die Einkehr in ihm vollzogen. Aber in welchem Kauſalnexus ſteht ſie zu der Veränderung des Stils, die trotz der allmählichen Umbildung ſo grundſtürzend iſt, daß es für einen Unbefangenen ſchwer ſein mag, den alten in dem jetzigen Maler Beckmann wiederzuerkennen? Solange wir überhaupt nicht in das geheimnisvolle Räderwerk des Menſchengeiſtes hineinſehen können wie in eine Maſchinerie, werden wir dafür ſchwerlich eine befriedigende Antwort finden. Wir müſſen uns begnügen feſtzuſtellen: daß ſeit ſeiner Heimkehr 1916 Beckmanns Bilder eine veränderte Haltung annehmen; daß er die große barocke Unruhe des Maleriſchen allmählich aufgibt und die Tiefenerſtreckung, kurz alles Illuſionäre und Natürlich-Richtige abſtreift und zu einer ſehr engen, ſehr konzentrierten Raumanſchauung und zur Verzerrung der organiſchen Formen übergeht.

Wie aber alles in ſeiner Kunſt mit Notwendigkeit geſchieht, ſo vollzieht ſich auch dieſe Entwicklung mit einer organiſchen Folgerichtigkeit aus ſeiner naturaliſtiſchen Art heraus. Der Gegenſtand ſpielt dabei keine Rolle. Die Radierungen von der Front und aus Lazaretten unterſcheiden ſich nicht im geringſten von Darſtellungen aus dem Großſtadtleben, Bordellen, dem Irrenhaus; und es iſt zu bemerken, daß gerade die Radierung und die Zeichnung, bei denen die Umbildung einſetzte, länger ein impreſſioniſtiſches Element bewahren als die Gemälde. Wenn es nicht die Kraft der Farben zeigte,



Max Beckmann. Die Nacht. Radierung. 1916.

so würde dieser Umstand allein schon beweisen, daß Beckmann immer und in erster Linie ein Maler ist: das gilt es wohl im Auge zu behalten, weil die maßgebende Entwicklung, die sich in seinen Gemälden vollzieht, scheinbar auf einen Triumph der Linie hinausläuft.

Den ersten sichtbaren Niederschlag der Stilwandlung bildet ein großes Gruppenporträt, das ihn im Kreise einer Freundesfamilie zeigt; wobei „Kreise" ganz wörtlich zu nehmen ist: die Komposition rollt die Figuren wie eine Kugel zusammen und zeigt bereits eine gewisse Deformation des Körperlichen und eine abstrakte Perspektive, wodurch die Darstellung ins Zeitlose und aus der Wirklichkeit des Raumes entrückt wird. Sehr ergreifend in seiner psychischen Gegensätzlichkeit wirkt das Geistige des Bildes: Liebe und Zärtlichkeit, brütende Schwermut, ja ein groteskes Element von Humor paaren sich miteinander. Dabei zeigt die Malweise und der Ton aber noch Verwandtschaft mit seiner früheren Zeit, die Flächen sind locker und flüssig ausgebreitet.

Das Bildnis Max Regers, Anfang 1917 aus dem Gedächtnis gemalt, bedeutet demgegenüber fast einen Rückschritt zum Realistischen hin. Indessen ist die Kraft der Charakterisierung gewaltig: es ist die Konzentration einer Persönlichkeit, ein Erlebnis des physiologisch Grotesken, hinter dem ein ungeheurer Wille und eine wahre Schöpferkraft steht; ein Werk von ganz selbständigem Rang, das auch in der sparsamen Farbe — dunkles Grau, und graues Rot im Kopf — die Konzentrierung des Symbolischen sucht.



Max Beckmann. Adam und Eva. Radierung. 1917.

Das Selbstbildnis (1917) geht schon viel stärker auf die neuen Formprobleme ein, und „Adam und Eva“ aus demselben Jahre zeigt sie auf ihr eigentliches Gebiet übertragen, das der Komposition. Bei dem Bildnis ist der Gebärde des Schauens alles untergeordnet. Die Dürftigkeit der äußeren Erscheinung und die Verkümmerung des Organismus dienen hier der Betonung innerer Gesichte; es ist kein Porträt im Sinne der Veranschaulichung einer bestimmten Erscheinung, sondern wie ein Hineinhorchen in die eigene Seele, wie schweres und kummervolles Heraufheben des Verborgenen. In diesem Sichentsprechen des Geistigen und des Zurücktretens von allem Realistischen liegt der Sinn der neuen Auffassung klar zutage. Beckmann hat es erlebt, daß das Fleisch nichts bedeutet und daß es nur eine Hemmung bildet auf dem Wege zur Formung der Idee. Und darum beseitigte er mit entschlossenem Willen alles, was er früher als wesentlich ansah und was ihn gehindert hatte, zur Wahrheit durchzudringen: die massige Körper-



Max Beckmann. Das Irrenhaus. Radierung. 1918.

lichkeit heroischer Gestalten, die Richtigkeit der Zeichnung und des einheitlichen Kolorits, die perspektivische Täuschung. Und wie ein Schleier fiel es von seinen Visionen, daß sie unbeschwert von der Materie sich zur Form erhoben. Denn was er nun malte, hatte er in früheren Jahren schon dunkel empfunden; seine Gesinnung hatte sich kaum geändert, der Gehalt seiner Kunst blieb in demselben Kreise. Aber jetzt hatte er die Freiheit von naturalistischen Vorurteilen sich errungen, um ihm eine entsprechende Gestaltung zu geben.

Diese entwickelt sich nun in rascher Steigerung über „Adam und Eva" zur „Kreuzabnahme" und reift 1918 in den großen Kompositionen von „Christus mit der Sünderin" und vor allem dem letzten, erst 1919 vollendeten, der „Nacht" zu der komplizierten und zwingenden Form aus, in der er seine düsteren Gesichte offenbart.

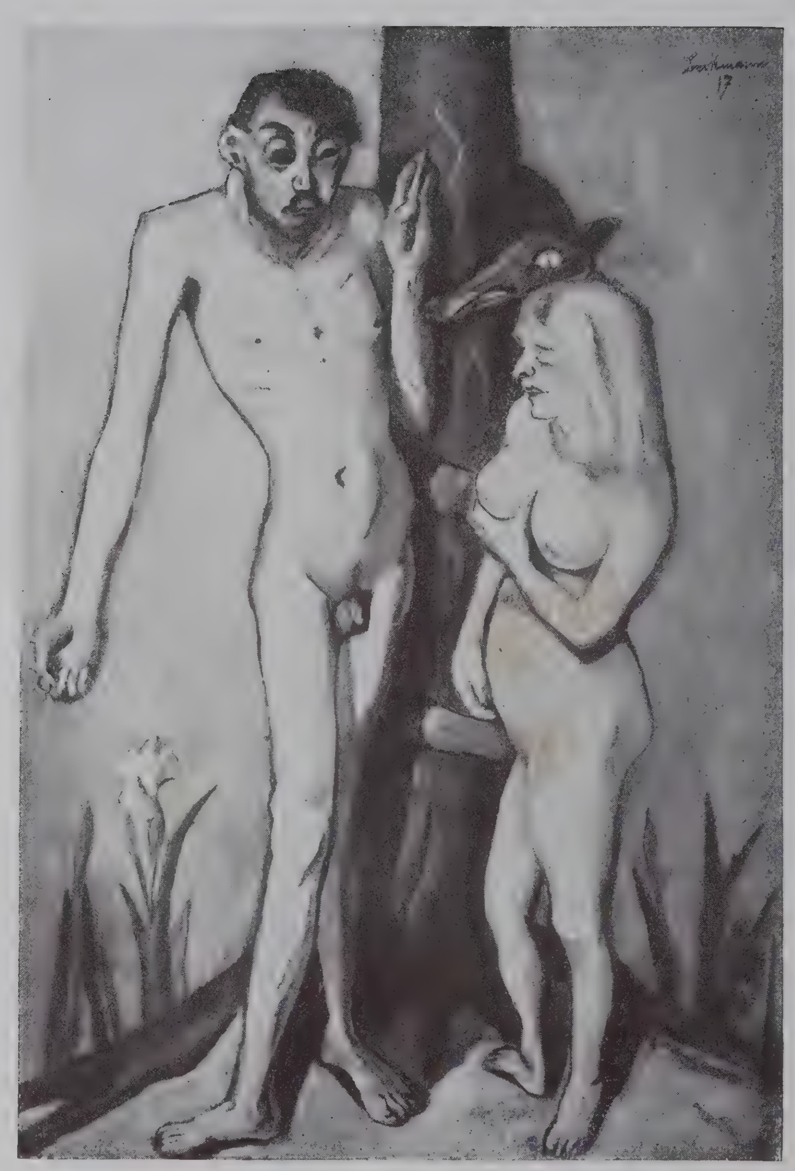
Es ist nicht damit getan, daß man die negativen Eigenschaften der Raumlosigkeit und der Deformation des Organischen betont; auch nicht mit dem Hinweis auf das Gepreßte und Reliefartige der Komposition, das sich mehr und mehr zum Prinzip seiner Raumordnung entwickelt. Das alles sind nur Voraussetzungen seiner neuen Bildhaftigkeit. Diese beruht vielmehr auf dem Zusammenwirken von drei Faktoren, die nicht getrennt betrachtet werden können. Das erste ist ein sehr bestimmtes zeichnerisches Gerüst, das die Bildfläche mit ganz geringer Tiefenverflechtung, wie ein Netz überspannt und in dem letzten und ausgereiftesten Bilde der „Nacht" den Raum bis in die letzten Winkel gleichmäßig füllt und an den Rändern sozusagen verankert ist. Es bildet



Max Beckmann. Selbſtbildnis. Ölgemälde. 1917.

dies den ſtärkſten Gegenſatz zu Beckmanns früherer Malweiſe, die tonig war und die Zeichnung hinter der Maſſe verbarg; und es iſt die unbedingte Vorausſetzung für eine präziſe Wirkung des Dramatiſchen und des Symbols, das an die illuſtrative Auffaſſung gebunden iſt. Man kann nicht einen differenzierten Ausdruck finden ohne Beſtimmtheit der Linie; und inſofern erinnert die Kunſt Beckmanns durchaus an die deutſche Malerei des 15. Jahrhunderts, an gotiſche Schnitzaltäre und Pieter Breughel, mit denen ſie die Anſchauungsweiſe, aber auch nicht mehr, gemein haben. Von irgendeiner Anlehnung oder gar Entlehnung iſt nicht die Rede.

Bedeutet uns die Zeichnung in erſtem Grade den Träger des Ausdrucks und des Metaphyſiſchen, ſo ſorgt nun die Koloriſtik als zweiter Bildfaktor für die ſtimmungsmäßige Auswirkung der Idee. Durchgängig iſt ein grauer Grundton angenommen, der



Max Beckmann. Adam und Eva. Ölgemälde. 1917.

freilich schon in sich höchst belebt ist von feinen modellierenden Tönen und Schatten, welche der Innenform plastisches Leben verleihen. Daraus erwachsen nun aber, nach einem bestimmten Gesetz, starkfarbige Flecken, die mit ihrer Leuchtkraft das Bild koloristisch beherrschen und wie Blüten einem grauen Teppich entsprießen. Die psychologische Wirkung ihrer Farben — die jedesmal eng begrenzt sind — ist auf den Ausdruck des Bildes gestimmt und besitzt eine unheimlich anregende Macht, nach dem Gesetz der Überraschung und des Widerspruches. Den seelischen Gehalt reiner Farben (als solche wirken diese isolierten Flecken) für die Malerei entdeckt und erobert zu haben, ist ja im wesentlichen ein Verdienst der jüngsten Entwicklung; Beckmann hat



Max Beckmann. Stilleben. Ölgemälde. 1918.

hier ein Prinzip der neuen Kunſt in einer Verbindung angewendet, die etwa bei P. Breughel eine entfernte Ähnlichkeit findet.

Schließlich iſt die Kraft des eigentlich Maleriſchen als das dritte Element zu betrachten, das die Bilder zu einer unlösbaren Einheit zuſammenfaßt. Zeichnung und Kolorit gehen auf in dem Schmelz einer harmoniſchen Oberfläche, in dem Gewebe des Pinſelſtriches und der unendlichen Modifizierung der maleriſchen Form. Man könnte faſt wie bei Gemälden Leibls ein beliebiges Stück herausſchneiden, und es würde ſeinen Wert als ſchöne Malerei behalten. Es klingt erſtaunlich, aber es iſt ſchließlich nur eine Konſequenz aus der ungemeinen Befähigung Beckmanns, daß ſeine heutigen Bilder mit ihrem Kolorismus und ihrem zeichneriſchen Netzwerk erſt die Vollendung auch im rein Maleriſchen darſtellen, und daß die paſtoſen Gemälde vor dem Krieg wie eine ungeſchlachte Vorſtufe erſcheinen. Was bei ihnen die Tonigkeit war, bedeutet heute, ungleich ſtärker, der pſychologiſche Kolorismus; und an Stelle des breiten Furioſo ihres Farbenauftrages iſt heute die ſorgfältigſte und wunderbarſte Textur modellierender und trockner Dünnmalerei



Max Beckmann. Kreuzabnahme. Ölgemälde. 1917.
(Frankfurt, Städtische Gemäldesammlung.)

getreten. So ist das Wunder erreicht, daß auch die Linie in malerischer Qualität eingefangen ist, daß auch die leuchtenden Flecken in dem Gespinst der farbigen Oberfläche aufgehen.

Aber malerisches Vermögen und Vergeistigung des Ausdrucks gehen Hand in Hand. Wie fern Beckmann allem Literarischen steht — das man ihm früher und heute wieder mit einigem Mißverständnis vorwirft — beweisen seine Landschaften und vor allem das phänomenale Stilleben von 1918, das jene Verflechtung der Vordergrunddinge und sein malerisches Vermögen in Reinkultur enthält und ein schlagender Beweis dafür ist, daß die erschütternde Wirkung seiner religiösen Kompositionen durchaus auf formalen Bedingungen ruht. Denn dieses Stilleben von einigen Kakteen, Gefäßen und einem Grammophon atmet dieselbe Stimmung des Unheimlichen wie jene; es bedrückt uns seelisch durch den Ausdruck, den die Materie als etwas Gefährliches mit dumpfer Drohung bekommt; und es mag den Nichts-als-Ästheten freistehen, solche transzendentale Auswirkungen als literarisch zu brandmarken. Uns kommt es vor, als ob in der Vergeistigung des Objektes das höchste Ziel des Künstlers zu suchen wäre. Die Frage ist nur, wie die soziale, die philosophische Einstellung eines Künstlers diese Beseelung auf-



Max Beckmann. Christus und die Sünderin. Ölgemälde. 1917.
(Mannheim, Kunsthalle.)

faßt. Manets Spargelbündel ruht ganz und gar auf darwinistischem Boden; Beckmann als ein Künder unserer Zeit muß der Welt pessimistisch und religiös entgegentreten. Will man nur die optische Einstellung als „rein künstlerisch" gelten lassen, so sind auch Grünewalds Landschaften und Stilleben, sind Breughels erhabene Alpenvisionen, ja van der Goes' Strohbündel und ungewaschene Bauernköpfe von des Gedankens Blässe angekränkelt. Es ist das kein Streit um Worte, sondern um Weltanschauungen. Schließlich sind wir doch der Periode entwachsen, die in der Gegenstandslosigkeit an sich schon künstlerische Überlegenheit sah, und empfinden mit Beglückung, daß in einem hohen menschlichen Gegenstande Werte liegen, die zu erschließen auch einen höheren Grad von künstlerischer Schöpferkraft erfordert.

So wächst Beckmanns Kraft auch in Wahrheit mit jeder höheren Aufgabe. In „Adam und Eva" schlägt er das Thema an: tiefe Skepsis an dem Glück des Daseins. Es tut anscheinend not, an Rembrandts Radierung des gleichen Themas zu erinnern, um den Blick von der Suggestion des „ersten Menschenpaares" als vollkommene Typen abzulenken. Aber nicht um das darwinistische Dogma von den mißgestalteten Vor-

eltern handelt es sich hier; es wäre eine lächerliche Verkennung der supranaturalen Gesinnung des Künstlers, dergleichen entwicklungsgeschichtliche Mätzchen ihm unterzuschieben. Wenn das erste Menschenpaar uns körperlich nicht anmuten kann, so ist das völlig nebensächlich. Die Sünde kann in schöne Außenseite gekleidet gehen, aber sie muß es nicht; ja ihr Wesen ist das Abschreckende, und auf ihr Wesentliches kommt es Beckmann an. Seine Idee vom Sündenfall galt es ihm zu malen, nicht die dabei beteiligten Personen. Und viel intensiver als die Verzerrung der Leiber (die hier nur so unerwartet und ungewöhnlich erscheint) wirkt die Dämonie des Schlangenhauptes und der geistige Schrecken der gelben und grünen Flecken und des roten Drachenauges. In der „Kreuzabnahme“ wird man die krude Verquetschung der Körper leichter begreifen, weil sie durch Grünewald, Greco u. a. gewissermaßen schon geheiligt ist. Aber tatsächlich ist das System hier auch konsequenter entwickelt. Die Häufung spitzer Winkel und beängstigender Überschneidungen arbeitet suggestiver auf den Ausdruck des Schreckenden hin. Die Diagonale des riesigen Christuskörpers mit ihrer hölzernen Drastik beherrscht den Aufbau; und geistig ist es die harte Spannung zwischen dem Naturalismus des Geschehens und der raumlosen Isolierung aller Formen, zwischen der Sachlichkeit der Schilderung und der bitteren Inbrunst des Empfindens in den Handelnden, welche uns das Übersinnliche des Vorgangs erleben läßt.

Bei „Christus und die Sünderin“ ist die Komposition einfacher, aber die Bedrängnis im Räumlichen und die Härte der Überschneidungen noch schmerzlicher. Linear baut sich das Bild in Parallelen und in spitzigem Zickzack auf; und letzthin löst sich alles ins Symbolische: die Größenverhältnisse, wo neben dem überragenden Jesus in der Mitte die Kniende nur wie ein leidvolles Akzessorium von Demut und Hingebung wirkt, die Gebärdensprache mit ihren herben und weitausholenden Kontrasten, die stumme und doch mehr als beredte Mimik. Der Kerl, der sich den Bauch hält vor schüttelndem Grinsen, die drohend Schimpfenden, von denen nur Bruchstücke offenbar werden: welch ein Gegensatz gegen die beseligende Milde und Seelengröße in Christi Handbewegungen!

Die Verworrenheit der raumbildenden Faktoren erscheint hier noch unfertig im Vergleich zu dem letzten Werk, der „Nacht“. Die Fläche wird von einem lückenlosen Netz lebender und toter Dinge erfüllt, und das Chaos kristallisiert sich zu einem vollkommenen Symbol. Nicht mehr das Einzelne wirkt, sondern die Gesamtheit der Bilderscheinung besitzt den höchsten Symbolwert. Kein Vakuum findet sich; Lichte und Balken, Grammophon und Hund und Vorhänge sind nicht bloße Raumfüllungen, sondern Notwendigkeiten in diesem Knäuel des Schreckens, nach der malerischen Seite wie nach der geistigen. Es ist wie eine Synthese aus den andern Kompositionen: die seelische Kontrastwirkung der Sünderin und das Leiden der Kreuzabnahme, die Zickzacklinien, wie die Diagonalen der Kompositionen fließen hier zur Einheit zusammen. Und das Labyrinthische der Form wird mit dem Gehalt der Szene restlos zur Deckung gebracht. Denn dies ist kein beliebiger Überfall durch eine Mordbande, die ihre böse Lust an Unschuldigen kühlt. Wir blicken durch das Grauenhafte des Vorgangs wie durch den Schleier der Maja in die Tragik des Lebens selber; in das Verworrene und Unlösbare eines Zustandes, der Krieg heißt in weitestem Sinne, Krieg der Lebenden und der Materie, Wahnsinn und Zerrüttung des Geistes und rettungsloses Leiden aller Kreatur. Nicht daß hier Menschen umgebracht werden, ist das Entsetzliche, sondern, daß es Mord und Qual gibt, daß das Leben nicht ein Paradies, sondern eine Sinnlosigkeit und eine Häufung von Torturen jeder Art ist. Diese grausame Verzweiflung am Dasein, dieser Pessimismus von Schopenhauerischer Tiefe, der das Bild der „Nacht“ grenzenlos erfüllt,

erschüttert uns, weil er ein Bekenntnis unserer Ohnmacht darstellt, weil er unserer Existenz wie ein Spiegel entgegengehalten wird.

Dieses Bild ist noch im Kriege, im August 1918, begonnen worden, es wäre verfehlt, darin etwa einen Niederschlag der Ereignisse nach der Revolution zu erblicken. Der wahre Künstler ist ein Prophet seiner Zeit und nicht „aktuell"; seine Kunst entsteigt tieferen und wahrhaft religiösen Schichten des sozialen Bewußtseins. Aber Beckmann hat einen deutlichen Niederschlag unseres Chaos in einer Folge von zehn großen Lithographien gegeben, welche unter dem Titel „Die Hölle" bei J. B. Neumann im Herbst 1919 erschienen ist. Die Graphik darf zeitgemäß sein: dort gibt er das Letzte und Stärkste, was über unseren gegenwärtigen Zustand gesagt werden kann, eine bildhafte und schreckliche Parallele zu den Dichtungen F. v. Unruhs, Tollers oder R. Bechers; stärker und erschütternder, weil dem sinnlichsten Erleben des Auges zugänglich. Doch hat er noch kaum sein vorletztes Wort gesprochen. Eine ungeheure „Auferstehung" schreitet langsam ihrer Vollendung entgegen; Bruchstücke daraus hat Hartlaub in seiner „Religiösen Kunst der Gegenwart" veröffentlicht. Ein Bericht über Arbeiten eines so rastlos weiter Strebenden, wie er, kann nur ein Provisorium darstellen; kann nur ein Versuch sein, seine gegenwärtige Kunst zu umschreiben.



Max Beckmann. Die Nacht. Ölgemälde. 1918/19.

Paula Moderſohn

Mit 14 Abbildungen | Von C. E. UPHOFF

Paula Becker-Moderſohn, geboren im Jahre 1876 in Dresden, geſtorben im Jahre 1907 in Worpswede.

Am Ende ihres ſchaffenden Lebens kam ſie zu dieſer Erkenntnis: „Die Stärke, mit der ihr Gegenſtand erfaßt wird, das iſt die Schönheit in der Kunſt.“

Was iſt der Gegenſtand der Kunſt? Das Leben.

Leben iſt der Menſch, ſein ſichtbares und unſichtbares Sein und Wirken, Leben iſt Luft, Licht, Erde, Fluß und Meer, Land und Stadt, Pflanze, Tier und Stein —, Leben iſt pflügender Bauer und nährende Mutter —, Kinder, die noch jenſeits von Gut und Böſe ihr junges Daſein verbringen. Leben iſt auch das runenhafte Alter, der ſchaurige Herbſt im Moor und ſein zarteſter Frühling —, Leben der Armenhäusling und der großſtädtiſche Dandy —, Leben der Dorfball und der Tanz bei Bullier —, Leben der Gedanke, der Traum und alle unentdeckten Geheimniſſe, die im Blute pulſen.

Leben —!

„Des Nachts, wenn ich aufwache, und des Morgens, wenn ich aufſtehe, iſt es mir als wenn etwas Traumhaft-Schönes auf mir liege. Und dann iſt es doch nur das Leben, das mit ſeinen ſchönen Armen ausgebreitet vor mir ſteht, auf daß ich hineinfliege.“ —

„Mir kamen heute beim Malen die Gedanken her und hin, und ich will ſie aufſchreiben für meine Lieben. Ich weiß, ich werde nicht ſehr lange leben. Aber iſt das denn traurig? Iſt ein Feſt ſchöner, weil es länger iſt? Und mein Leben iſt ein Feſt. Meine Sinnes-wahrnehmungen werden feiner, als ob ich in den wenigen Jahren, die mir geboten ſein werden, alles, alles noch aufnehmen ſollte. Mein Geruchsſinn iſt augenblicklich erſtaunlich fein. Faſt jeder Atemzug bringt mir neue Wahrnehmung von Linden, reifem Korn, von Heu und Reſeden. Und ich ſauge alles in mich auf. Und wenn nun die Liebe mir noch blüht, vordem ich ſcheide, und wenn ich drei gute Bilder gemalt habe, dann will ich gern ſcheiden mit Blumen in den Händen und im Haar. Ich habe jetzt, wie in meiner erſten Kinderzeit, große Freude am Kränzebinden. Iſt es warm, und bin ich matt, dann ſitze ich nieder und winde mir einen gelben Kranz, einen blauen und einen von Thymian. — Ich dachte heute an ein Bild von muſizierenden Mädchen bei bedecktem Himmel in grauen und grünen Tönen, die Mädchen weiß, grau und bedeckt rot.“

„Ich empfange den Frühling draußen mit Inbrunſt. Er ſoll mich und meine Kunſt weihen. Er ſtreut mir Blumen auf meine Stunden. Ich fand an der Ziegelei gelben Huflattig. Die habe ich viel mit mir herumgetragen und habe ſie gegen den Himmel gehalten, wie ihr Gelb dort tief und leuchtend ſtand.“

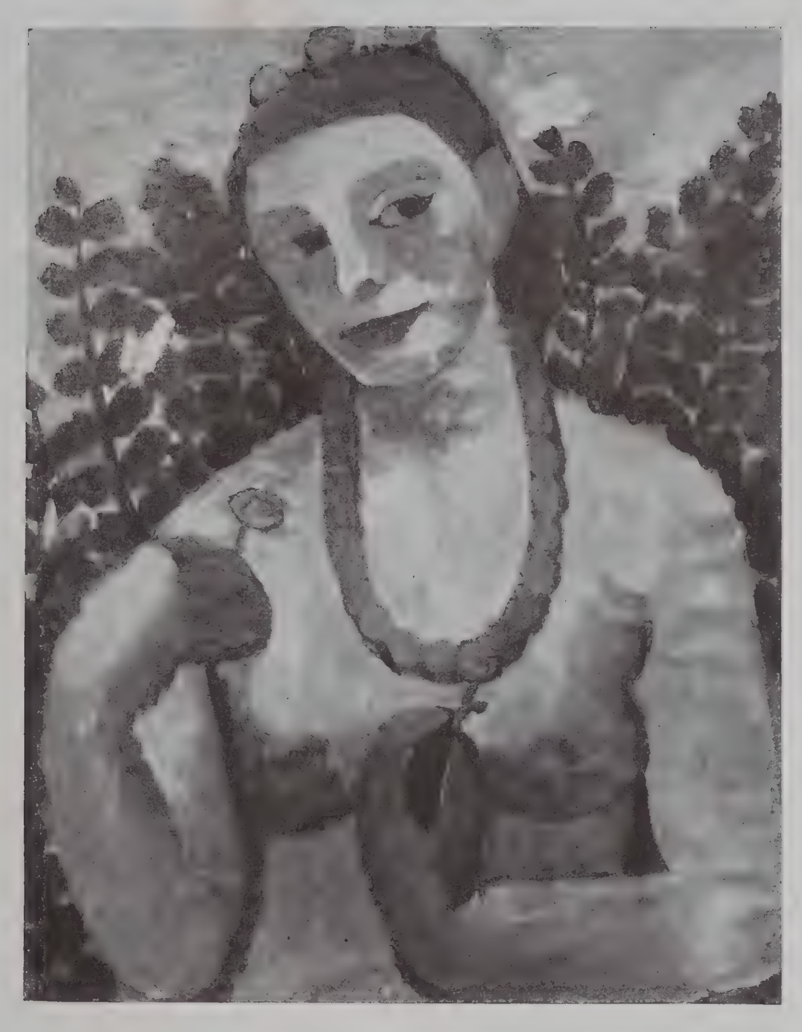
So war Paula Moderſohn eine Begnadete, eine Geliebte des Lebens. Ihre Worte offenbaren die Stärke, mit der ſie das Daſein, dieſen einzigen Gegenſtand der Kunſt erfaßt —, wie ſie ihm hingegeben iſt und wie ſie ihm als ſchaffender Menſch gegenüberſteht.

Gegenüberſteht?

Nein, ſie ſtand weder als ſchöpferiſcher Menſch noch als Weib dem Daſein gegenüber. Man hört es aus ihren Worten und ſieht es viel mehr noch an ihren Werken, daß ſie keinen jener tauſend Standpunkte hatte, auf denen ſtehend ſich die Unperſönlichen dem Nachbar Leben gegenüber als Perſönlichkeiten zu behaupten bemühen.

Immer wieder ſtammelte Paula Moderſohn vor ſich ſelbſt in Inbrunſt: „Ich liebe das Leben. Ich liebe die Welt. Ich liebe die Farbe. Ich liebe die Kunſt.“

Lieben aber heißt, ſich an etwas reſtlos geben und etwas reſtlos nehmen können mit dem eigenen, ganzen, ungeteilten Weſen. Und je mehr ich dies vermag: das Leben



Paula Moderſohn. Selbſtbildnis, Halbakt mit Bernſteinkette. Um 1906.

nehmen in ſeiner Fülle und mich ihm geben aus meiner Fülle —, je mehr ich in ihm bin und es in mir, deſto ſtärker wird das ſein, was das Leben aus mir und was ich aus ihm heraus erſchaffe.

Das Kunſtwerk iſt die Frucht aus der liebenden Vereinigung des Künſtlers mit dem Leben. Es iſt im Hinblick auf ſeinen Wert gleichgültig, wer von beiden jeweils der befruchtende oder der empfangende Teil iſt, denn nur die Form des Kunſtwerkes, aber nicht die Stärke, nicht die Lebensfülle wird dadurch beeinflußt.

Wir verlegen heute viel zu ſehr das Schwergewicht auf die Frage, ob ein Kunſtwerk die Perſönlichkeit ſeines Urhebers, ſeines künſtleriſchen Standpunktes zum Leben oder ſeiner Kunſtanſchauung offenbart. Wir ſind geneigt, es als beſondere Qualität des Werkes und als Beweis für die beſonders ſtarke Veranlagung eines Künſtlers zu ſchätzen, wenn vor allem ſeine Perſönlichkeit es iſt, die uns entgegentritt und uns feſſelt. Uns iſt viel von dem Empfinden dafür verlorengegangen, daß das Kunſtwerk ein in allen ſeinen

Teilen gegeneinander ausgewogenes Ganzes sein muß —, daß also weder der Gegenstand noch der Schaffende in ihm die Oberherrschaft haben darf, soll nicht die Harmonie zerstört werden, die das Wesentliche eines jeden wirklichen Kunstwerkes ausmacht.

Der Kunstgenießende und sogar der Kunstgelehrte pflegt heute in vielen Fällen an Werken, die namenlos sind oder deren Urheber noch unbekannt sind, achtlos vorbeizugehen. Dem Menschen gilt zuerst das Interesse und erst dann der Kunst. Und der Kunstschaffende hat sich mehr und mehr dazu herbeigelassen, demgemäß zu verfahren. Statt künstlerischer Schöpfungen gibt er mit Vorliebe Darstellungen seiner mehr oder weniger programmatisch gebundenen Stellung zum Leben oder zur Kunst. Vor der Öffentlichkeit setzt er sich mit den ihn oder seine Zeitgenossen bewegenden Problemen malend, schreibend, musizierend auseinander, anstatt einfach darzustellen, was ist und wie er sieht —, wie er lebt, was ist, auch wenn es sich um Ungeklärtes, Problematisches handelt.

Damit aber hört der Künstler auf, Künstler zu sein, und hört die Kunst auf, Kunst zu sein. So wie das Leben gelebt, getan und nicht erörtert sein will, wenn es an seiner lebendigen Fülle nicht leiden soll, so will die Kunst dargestellt, getan und nicht erörtert werden. Die Tat gipfelt im Tun und nicht in der Auseinandersetzung über sie. Das Leben will gelebt und nicht von Standpunkten aus betrachtet werden. Die Kunst sollen wir schaffen und nicht malend, musizierend umschreiben.

Paula Modersohn verlor als Künstlerin nicht ihr Frauentum, und Frau sein, das heißt immer und ewig ein unprogrammatischer Mensch sein. Sie hatte keine ästhetischen, moralischen oder sonstigen Maßstäbe, bei deren Verwendung das Dasein stets irgendwie zu kurz kommt. Die Stärke, mit der ihr Gegenstand erfaßt, das heißt erlebt, mit seinem Innersten in das eigene Innerste aufgenommen —, in seinem Wesen durchfühlt und mit dem eigenen Wesen des Schaffenden durchglüht wird, das ist die Schönheit in der Kunst. Das heißt: diese Stärke des Erlebens aller Ereignisse und Dinge des Lebens bedingt den Grad der Lebendigkeit, der Vollkommenheit des Kunstwerkes.

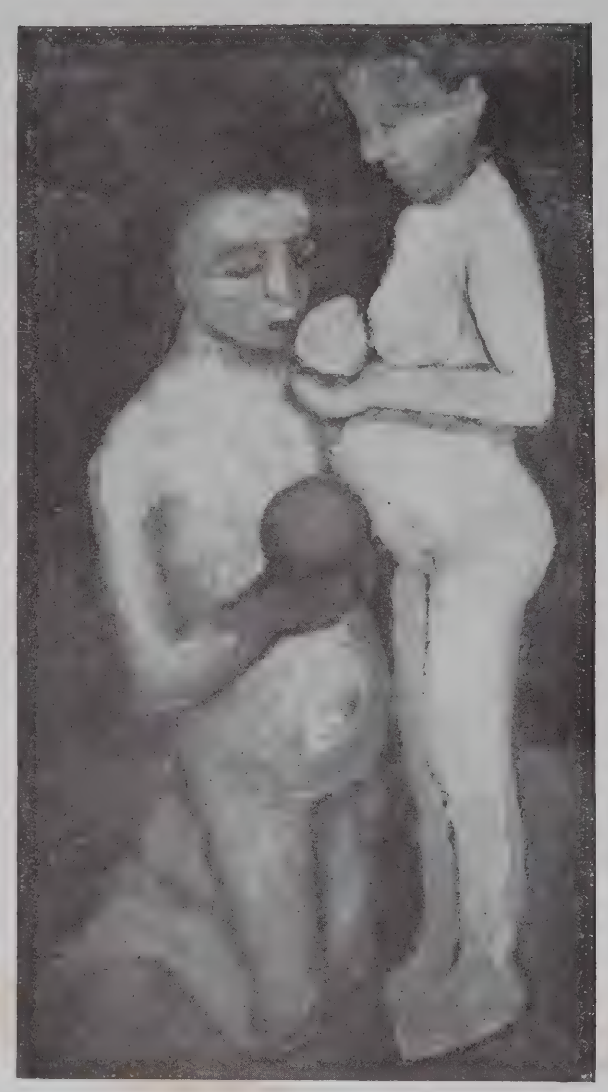
Um einen Gegenstand, sei es aus der exotherischen, sei es aus der esotherischen Welt, erfassen — mit allen Sinnen, allem Gefühl, allem Verstande durchfühlen, umfangen, überblicken —, kurzum erleben zu können, dazu sind die innigsten Beziehungen zwischen Person und Gegenstand, zwischen dem Kunstschaffenden und seinem Objekt nötig. Dazu bedarf es geradezu einer der körperlichen identischen, psychischen Vereinigung —, einer liebeerfüllten, leidenschaftsdurchbebten Paarung —, in Wahrheit: der ganzen Inbrunst eines Zeugungsaktes.

„Ich empfange den Frühling draußen mit Inbrunst. — Ich fand an der Ziegelei gelben Huflattig. Die habe ich viel mit mir herumgetragen und habe sie gegen den Himmel gehalten, wie ihr Gelb dort tief und leuchtend stand. —"

Diese Worte sind heißes Umfangen und Erfassen —, Stammeln einer Liebesstunde, aus der eine Frucht, ein Werk erstehen will. Sie offenbaren die Stärke, mit welcher Paula Modersohn die „Gegenstände" ihrer Kunst erfaßte und zugleich die Leidenschaft, mit der sie sich von ihnen umfangen ließ. Zu solchem Erleben im Nehmen und Sichgeben sind nur die ganz Seltenen, die von der Zeitgeisterei unberührten Vollnaturen fähig. Solche Sinnlichkeit, inbrünstig und keusch zugleich, ist nur ganz Wenigen verliehene Gnadengabe, und nicht minder solche Erkenntnisfähigkeit, wie sie sich in den folgenden Worten der (im Augenblick der Niederschrift) Zweiundzwanzigjährigen offenbart:

„Morgens zeichne ich Frau M.—, eine strotzende Blondine, ein Prachtstück der Natur, einen leuchtenden Hals in der Form der Venus von Milo. Sie ist sehr sinnlich. Doch


Paula Modersohn. Zwei Mädchen.


Paula Modersohn. Zwei Kinderakte.



Paula Moderſohn. Mutter und Kind, Halbfiguren. 1906/1907.

Sinnlichkeit, natürliche Sinnlichkeit, muß ſie nicht mit dieſer zeugenden, ſtrotzenden Kraft Hand in Hand gehen? Dieſe Sinnlichkeit hat mir etwas von der großen Mutter Natur mit den vollen Brüſten. Und Sinnlichkeit, Sinnlichkeit bis in die Fingerſpitzen, gepaart mit Keuſchheit, das iſt das Einzige, Wahre, Echte für den Künſtler. —“

Sinnlichkeit gepaart mit Keuſchheit —, Sinnlichkeit ohne böſes Gewiſſen, ohne anrüchige Gefühle und ſchmutzige Gedanken —, ſelbſtverſtändlichſtes, unbefangenſtes Erfüllen des Geſetzes des Eros, in deſſen Grenzen alles Leben ſich vollzieht und auswirkt: hier kam ein junger, keuſcher, einſamer Menſch einer Erkenntnis ganz nahe, die die Grundlagen des künſtleriſchen Schaffens ans Licht bringt!

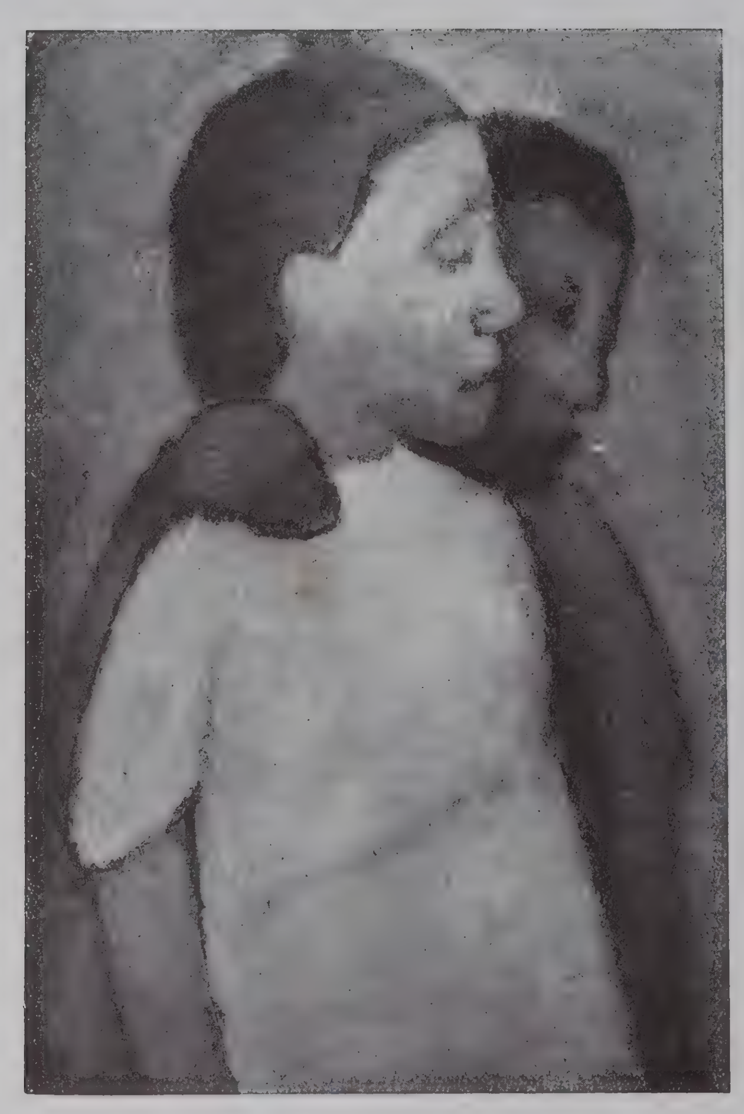
Keuſche Sinnlichkeit, das iſt nichts anderes als jene ſchöpferiſche Sinnlichkeit, mit der wir den Muſiker in den Tönen, den Dichter, Maler, Bildhauer und Architekten



Paula Moderſohn. Bauernfrau, Halbakt. 1905.

in ſeinen inneren Vorſtellungen ſowohl als auch im übermäßigen Reichtum der greifbaren Erſcheinungen der Natur — und des menſchlichen Daſeins im beſonderen — ſchwelgen ſehen; ſchwelgen, nicht um einer perſönlichen, entarteten Genußgier, einer geilen, unfruchtbaren Sinnlichkeit zu fröhnen, ſondern um zum Werke zu kommen.

Wir ſind mitunter erſtaunt — und mancher wird es insbeſondere im Angeſichte von Paula Moderſohns Menſchenbildniſſen ſein — den Schaffenden ſolchen Menſchen und Dingen, ſolchen Gefühlen und Gedanken ſeine Neigung ſchenken zu ſehen, die einem herrſchenden Zeitgeſchmack gemäß als wenig ſchön, als „häßlich“ gelten, und viele ſind leicht damit bei der Hand, den Künſtler einer Entartung, einer Perverſion oder dergleichen zu zeihen. Was mag auch an einem mumienhaften Bauernantlitz, an einer abgearbeiteten



Paula Moderſohn. Mädchen und Knabe.

Hand, an einem blöden Kindergeſicht wohl ſein, das eine „normale“ Sinnlichkeit erregen könnte? Wie kann ein „toter“ Stein, ein Klumpen Ton, irgendeine Farbe oder irgendein Wort, ein hingeworfener Gedanke die Sinne eines Menſchen ſo erregen, daß er von der Schönheit ſolcher Dinge hingenommen in ſchöpferiſche Ekſtaſe gerät?

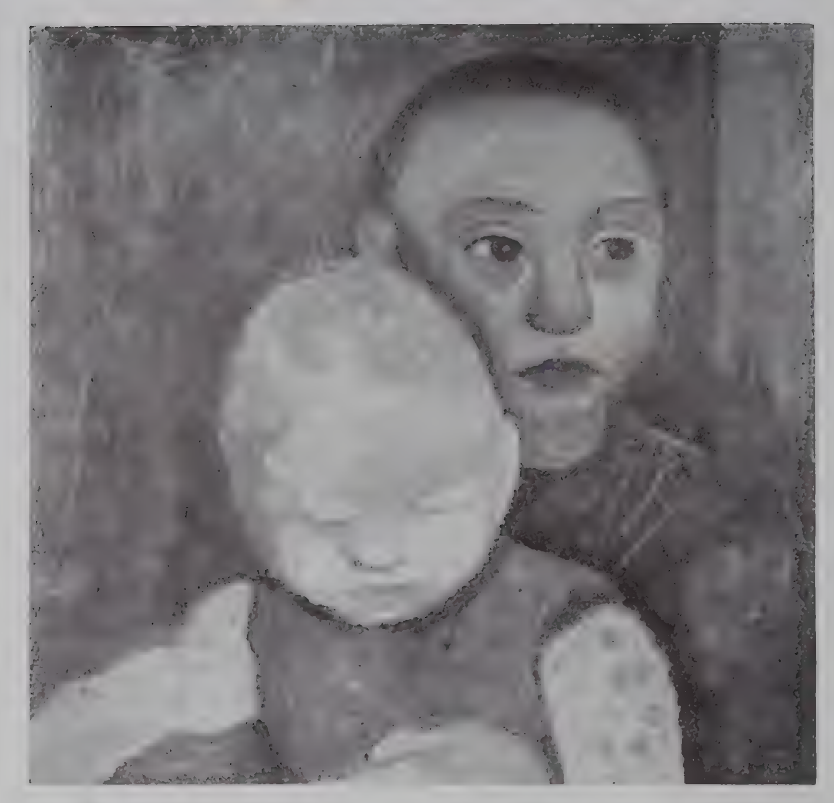
Für den Wiſſenden iſt dies Rätſel nicht ſchwer zu löſen. Sinnlich bis in die Fingerſpitzen zu ſein, das heißt, das verborgenſte Leben in ſich ſelbſt und in allen Dingen ringsum ertaſten können. Und ſchöpferiſch ſinnlich ſein, das heißt, das eigene Leben mit dem ertaſteten Leben ſo verſchmelzen können, daß aus der innigſten Vereinigung das Werk erſteht.

In allen geiſtigen und körperlichen Dingen iſt werkhafter Wille, iſt Zeugungsluſt. Alles will ſich werkhaft, durch Fruchtbarkeit lebendig erweiſen, das heißt wirkungs- und ſchaffenskräftig über ſich hinaus. Aber man muß ſchlechterdings „ſinnlich bis in die



Paula Moderſohn. Knabe mit Katze.

Fingerſpitzen“ ſein, um dies fühlen und begreifen zu können, und die Sinnlichkeit muß mit Keuſchheit gepaart, das heißt, von angefaulten Gefühlen, verfälſchenden Vorſtellungen frei ſein —, nicht abgeſtumpft durch Geſchmacksanſchauungen und nicht abgeblendet durch äſthetiſch-programmatiſche Brillen, damit ſie das verborgenſte Leben und ſeine heimlichen Schönheiten entdecken kann. Dann begegnen dem, der dieſe Sinnlichkeit beſitzt, jene wunderſamen Erlebniſſe, von denen Paula Moderſohns Daſein, wo es ſich auch abſpielte — ob in Paris oder im Moor — täglich erfüllt war. Dann kann man in das Leben wie in eine Überfülle von Blüten und Früchten, ſüßen und giftigen, hineingreifen —, dann breitet es ſich leuchtend lebendig vor dem Azur der Ewigkeit, und was die Augen, was die Sinne an berauſchender Farbe trinken, das formt ſich in der Verſchmelzung mit dem eigenen Innern zu hohen Gedanken und Werken.



Paula Moderſohn. Zwei Kinder.



Paula Moderſohn. Knabe unter Birken.



Paula Moderſohn. Mädchenkopf.



Paula Moderſohn. Zwei Kinder im Walde. 1904.

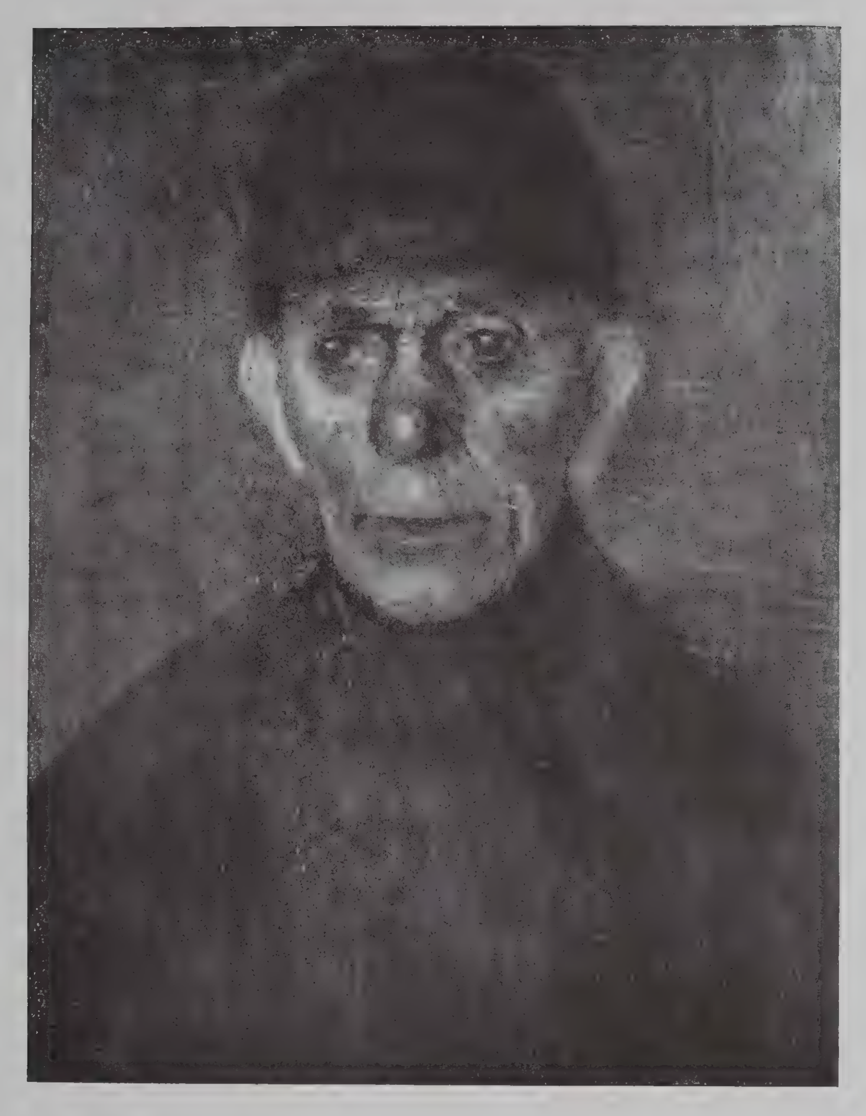


Paula Moderſohn. Bauer mit aufgeſtütztem Kopf.

Für den einſeitig moraliſchen Menſchen nicht, aber für den ſchöpferiſchen um ſo mehr iſt das Daſein mit all ſeinen unerſchöpflichen Inhalten und in all ſeinen Erſcheinungen unbezweifelbar vollkommen. Er hat die Macht und die Kraft, die ſcheinbar nie zu vereinigenden Gegenſätze, das Häßliche mit dem Schönen, das Gute mit dem Böſen, das Rohe mit dem Zarten werkhaft zu verbinden —, im Werke zum harmoniſchen Erſcheinen und Wirken zu bringen. Das durch den kritiſchen Menſchengeiſt raſtlos zerſpaltene Leben —, der ſchöpferiſch-ſinnliche Menſch, der Künſtler nimmt es zur Hand und fügt es zur höchſten, zur fruchtbaren Einheit zuſammen. Dies iſt die Bedeutung des Künſtlers in der Welt, und Paula Moderſohn war eine der Wenigen, die ſie groß und rein zum Ausdruck brachte.

Sie ſtand mit einer ſeltenen Unvoreingenommenheit inmitten des Lebens. Rings um ſie zehrte ſchon die Krankheit der Selbſtverneinung und des Zweifels an allem, durch die ſich das Nahen der großen Zeitwende ankündigte. Immer mehr zogen ſich die Menſchen auf ihre engen Intereſſen und ihre umgrenzten Standpunkte dem Daſein gegenüber zurück, weil ſie nicht mehr ſtark genug waren, inmitten der aufgewühlten und nun einander bekämpfenden Extreme zu ſtehen und die ſcheinbar ewig unverſöhnlichen Gegenſätze kraft ihres Willens zu harmoniſchem Wirken zu vereinigen. Immer mehr auch nahmen die Kunſtſchaffenden programmatiſch beſtimmte Standpunkte gegenüber der Kunſt ein. Ihr Weſen war in den Seelen der meiſten Künſtler nicht mehr lebendig. Man erörterte es in hitzigen Streiten vor aller Öffentlichkeit; das Kunſtſchaffen war zum Streiten über die Kunſt entartet. Die einzelnen rangen mit ſich ſelbſt und untereinander in erbittertem Kampfe, und während große Kräfte ſich ſo vergeudeten, drängten ſich unzählige Unverantwortliche vor und verdarben das Kunſtgefühl der Zeit.

Vor dieſem Hintergrund ſteht Paula Moderſohn mit ihrem Werke als eine leuchtende,



Paula Moderſohn. Bauer, Kohlezeichnung.

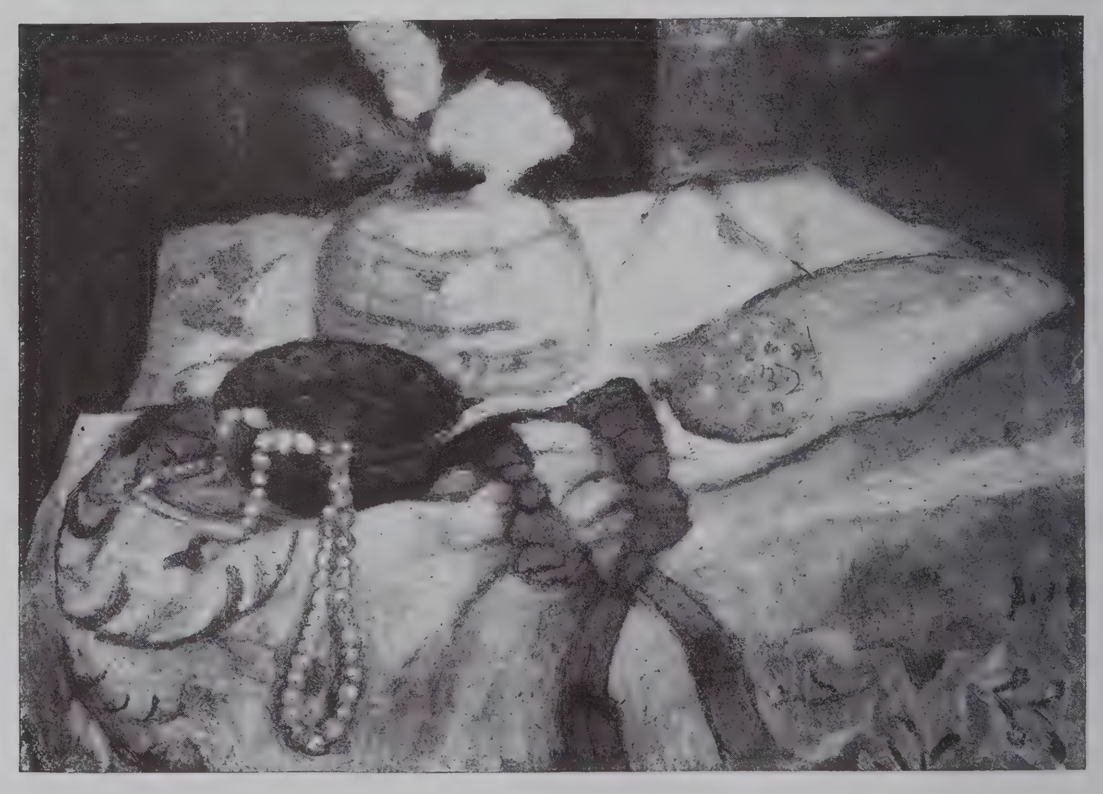
kriſtallklare Erſcheinung. Nichts iſt an ihr und ihren Schöpfungen problematiſch, nichts krampfiges Suchen und nichts äſthetiſche Mache. Während die Impreſſioniſten in Farben exzellierten und Form und Inhalt darüber vernachläſſigten —, während die Expreſſioniſten die Inhalte und Formen zu analyſieren begannen und die impreſſioniſtiſche Buntheit und Ideenzerfahrenheit belächelten —, während die Dichter ihre und der Mitmenſchen Seelen durchwühlten und alle Geiſter ſich mehr und mehr an künſtlich geſchaffenen Senſationen verbrauchten —, während ein ſterbendes Menſchenzeitalter noch einmal alle Stadien der Geſchichte fiebernd reproduzierte und eine Eintagsgröße um die andere haſtig aus ſich gebar, um dem kommenden neuen Sein Zeichen einer hyſteriſch erſtrebten Größe zurückzulaſſen, währenddem vollbrachte dieſe Frau ohne Aufwand und Aufſehen ihr zeitloſes Werk.

Die Bilder, die ſie ſchuf, könnten heute —, könnten auch vor hundert oder tauſend Jahren entſtanden ſein. Sie haben dieſelbe Zeitloſigkeit, dieſelben Ewigkeitsmerkmale an ſich wie die bäuerlichen Menſchen des Moors, welches ſie liebte —, wie die nährenden Mütter und die miteinander ſpielenden, einander ernſthaft bewahrenden Kinder und wie das Land nebſt ſeinen Blumen und Früchten, die es ſeit undenklicher Zeit in immer ſich gleich bleibender Form und Fülle hervorbringt.

Es könnte ſich der Wunſch in einem regen, zu wiſſen, wie Paula Moderſohn wohl in der Gegenwart geſtanden, welche Reſonanz der neue Wille zu neuem Geiſt und neuer Form bei ihr gefunden hätte. Aber betrachtet man ihr Werk und ihr Leben, ſo wie es ſich entfaltete und endete, ſo findet man die Antwort darin gegeben. Sie konnte ſich weder der Kunſt noch dem Leben von einem zeitlich begrenzten Standpunkte aus nähern. Das Ewige —, das ewig Schöpferiſche war in ihr lebendig und war ihr Geſetz, und zu ſeiner Erfüllung kam ſie durch die Erfüllung ihrer ſelbſt, ſo wie ſie es in einem letzten Briefe an ihre Mutter ausdrückt:

„Daß ich für mich brauſe, immer, immerzu, nur manchmal ausruhend, um wieder dem Ziele nachzubrauſen, das bitte ich Dich zu bedenken, wenn ich manchmal liebearm erſcheine. Es iſt ein Konzentrieren meiner Kräfte auf das Eine. —"

Das Eine, das war ihr die Kunſt und untrennbar damit verbunden ihr Leben, mit dem ſie das ganze Leben umfing.



Paula Moderſohn. Stilleben mit Roſen und einer blaugeſtreiften Vaſe.

Neueſte Kunſt in Italien

Von THEODOR DÄUBLER
Mit 6 Abbildungen

Unter den modernen Künſtlern Deutſchlands wird jetzt immer wieder die Frage erörtert: was hat das Ausland während des Krieges gemacht? Wie ſteht es vor allem in Frankreich? Das einzige, was man bisher immer wieder, beſonders über die Schweiz, zu hören bekam, läßt ſich wohl folgendermaßen zuſammenfaſſen: man wird wieder ruhiger! Ja, man glaube ans Unmöglichſte: Picaſſo malt wie Ingres! Wie ſich das alles verhält, iſt wohl bis jetzt noch nicht ganz klar geworden: jedenfalls kann ich leider darüber noch nicht berichten; wohl aber ſind uns italieniſche Zeitſchriften zugegangen, aus denen ſich ſchon vieles über die Kunſt unſrer Tage in Rom entnehmen läßt. Vor dem Kriege waren die Zentren künſtleriſchen Lebens auf der Halbinſel vor allem Florenz und Mailand, erſt an dritter Stelle kam Rom. Heute iſt aber die Doppelhauptſtadt, das Rom der Päpſte und des Königs auch die Stadt der aufblühenden Kunſt geworden. Dort erſcheint ebenfalls die angeſehenſte moderne Kunſtzeitſchrift Italiens „Valori Plastici". Aus den Aufſätzen der Kunſtſchriftſteller, die häufig ſelbſt Maler ſind, geht hervor, daß ſich der Futurismus ſehr gemäßigt hat, ja teilweiſe gar keine auflöſende, daherſtürmende, ſondern eine Formen neu ſchauende, begründende Richtung geworden iſt. Vom Impreſſionismus will man jetzt ſchon gar nichts mehr wiſſen. In einem Aufſatz ſchreibt Giorgio de Chirico: Die Italiener und Deutſchen ſind die Völker, die dem Impreſſionismus am fernſten ſtehen: er iſt eine franzöſiſche Angelegenheit! Das junge Italien will ſich überhaupt von der großen Tradition Frankreichs der letzten Jahrhunderte losmachen und an die noch größere eigene, die allerdings als Blüte weiter zurückliegt, anſchließen. Dabei wird auf Cézanne, der tatſächlich aus Ceſena in der Romagna ſtammt, irgendwie Anſpruch erhoben und ebenſo Picaſſo, als Sohn einer liguriſchen Mutter, und jedenfalls als Spanier gegen Paris ins Treffen geführt. Cézanne und Picaſſo gelten aber gerade für die entſcheidenden Überwinder des Impreſſionismus! Eine Beurteilung der Malerei dieſer italieniſchen Künſtler iſt nach den Reproduktionen einer Zeitſchrift unmöglich. Immerhin darf man jedoch ſagen: da wird höchſt Bemerkenswertes angeſtrebt und verſucht. Beſonders dort, wo ich von früherher weiß, daß es ſich um koloriſtiſch feinbegabte Künſtler handelt, kann ich mir wohl vorſtellen, daß in Rom jetzt wirklich etwas geleiſtet wird!

Ardengo Soffici, der Florentiner Futuriſt, malt nun Stilleben in breiter, frei angelegter Rhythmik. Bloß der Konſtruktion des Bildes eingeordnet, ohne die mindeſte Konzeſſion an Natürlichkeit, ſtehen Gegenſtände kontrapunktlich zueinander. Dabei ſcheint ſeine Malweiſe, noch etwas impreſſioniſtiſch-hauchhaft, zur leiſen Melodik der Kompoſition zu paſſen.

Auch der römiſche Bildhauer Roberto Melli, der wohl ſeit ägyptiſcher Zeit zum erſtenmal mit Schattenwirkungen durch Einkerbung, wie er es nennt „negativen Valeurs" ſchöpft, ſteht dem Impreſſionismus eines Medardo Roſſo noch nicht ganz fern. Freilich iſt er bereits ſehr feſt und architektoniſch geworden; aber ſchon ein Motiv wie „Dame mit Hut" erinnert beiſpielsweiſe an den italieniſchen Vorläufer Rodins. Auch Mellis Daumengriff ins Plaſtelin iſt erhärteter Impreſſionismus. Ebenſo gelingt ihm noch Sonneneffekte in der Bildhauerei, wie ſie vor ihm, allerdings auf ſehr verſchiedene Weiſe, Freilichtbildhauer zu erreichen trachteten. Bei allen andern Italienern, dieſer Gruppe der Jüngſten, iſt der Impreſſionismus vollkommen aufgeſogen: oft ſchillert er wohl noch (ſo entnehme ich aus Erzählungen) als perlmutternde Farbe durch Bilder,



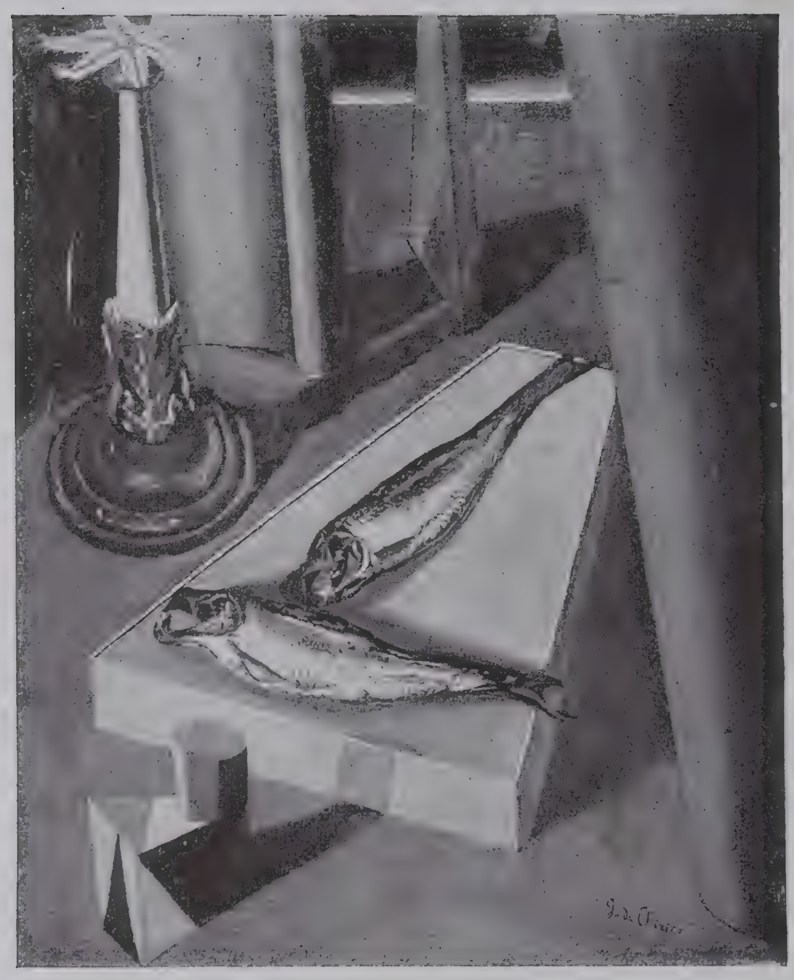
Giorgio de Chirico. Metaphysisches Interieur.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.



Giorgio de Chirico. Der große Metaphysicus.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.



Giorgio de Chirico. Heilige Fische.

Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.

die jedoch festgeschlossen aufgebaut werden: besonders dort scheinen Impressionismen vorzukommen, wo sich weiche Himmel leise und zart emporblauen; aber auch da ist der Impressionismus bloß eines der Elemente in der Malerei geworden, wie er es schon lange, bevor man ihn zum Stichwort machte, auf ganz selbstverständliche Art gewesen. Er bereichert! Und darauf kommt es an. Kunst ist Gipflung auf sehr unterschiedlich breiter Basis. Die Programmalerei der letzten Zeit hat schon oft zur Verarmung, wenn nicht gar Nüchternheit geführt, da es den Künstlern allzusehr auf eine Absichtlichkeit (ein Interessantes) ankam; das Problem wurde dann meistens auch von den Begabtesten, jedoch auf Kosten der Reichhaltigkeit in einem Werk, gelöst.

Der jüngste Künstler, der hoffnungsfreudig in Rom begrüßt wurde, heißt Giorgio de Chirico. Er scheint bereits einige Gefährten zu beeinflussen! Seine Bilder sind konstruktiv: vielfach noch dem Kubismus wesensverwandt; doch verläßt er die entschiedenen Abstraktionen. Nur seine Raumaufteilung ist, trotz ihrer persönlich empfundenen Dreidimensionalität, nicht ohne die Kubisten zu denken. Freilich faßt er auch



Giorgio de Chirico. Hektor und Andromache.
Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom.

Gegenständlichkeit an und für sich etwas abstrakt auf. Er belebt Schemen: auf seinen besten Bildern gibt er Mechanismus, Manequins in Umschlingung oder Vereinzelung: sie bleiben nicht unbeseelt! Man könnte im ersten Augenblick an E. T. A. Hoffmanns Olympia denken. Aber eigentlich stehen Chiricos gestaltete Probleme zu dieser lebentäuschenden Gliederpuppe, auch zur „Eve nouvelle“ von Le Comte de Villiers de l'Isle Adam polar. Bei diesen Dichtern prachtvoll mit Fleisch bekleidete Maschinen, denen es einmal sogar gelang, wirklich menschliche Gefühle kurz auszuhauchen! Bei Chirico etwas ganz anderes: er führt keinen Golem vor. Es handelt sich einfachst um menschenartige, sehr lebendig bewegte Gebilde aus Mathematik. Metaphysische Wesenheiten, wie er es nennt! (Also eine Dauerangelegenheit.) Chiricos Apparate finden somit ihre Parallele viel entsprechender im Homunkulus, der eine Wesenheit, keine

Puppe ist, der aus der Ewigkeit hervorbricht, obschon er gleich unter uns zerschellen mußte.

In Florenz wird eine Gipsfigur gezeigt, vor der Michelangelo seinen Schülern künstlerische Anatomie beibrachte; daran erinnern einige andere Schöpfungen dieses de Chirico. Maschinen, Fabriken behandelt er gern, auch nüchterne Miethäuser. Sachlich konstruktive Landschaften: die große italienische Einfachheit waltet vor. Auch die Frührenaissance kam schon durch Vermittlung des Verstandes zu ihrem ausdrucksvollkräftigen Stil. Und heute, nach so viel Unbesonnenheit und Verwirrung, wollen die jungen Italiener wieder Vernunft walten lassen! Etwas besorgniserregend sind jene Bilder de Chiricos, die vollkommen gegenständlich, ja porträtmäßig und wahrscheinlich auch ähnlich gesehen sind: da merkt man nämlich noch häufig akademische Befangenheit. Für das beste seiner Bilder halte ich, der Reproduktion nach, ein perspektivisch geheimnisvolles. Er nennt es „Die beunruhigende Muse". Im Hintergrund traumhaft stark und doch schon sagenhaft ein Gesicht des Herrenschlosses von Ferrara. Moderne Fabriken recken ihre rauchenden Obelisken und Säulen mit schnellwelkender grau und schwarzer Flatterblume in einen dunklen Himmel. Griechische und modernste Formen sind zu sympathisierenden Gestaltungen gefügt. Pflaster und Würfel sprechen vom Rätsel der einfachen Geometrie.

Hier schließt sich in der Besprechung Carlo Dalmazzo Carrà, schon vor dem Krieg der bedeutendste Maler des Futurismus, am besten an. Die feine Symbolistik früher Venezianer: eines Gentile Bellini oder sogar Carpaccios ist nun wiederum in diesem Lombarden morgenhaft erwacht. Schlichtheit, während der Arbeit Treue zum ersten Vorsatz zum Bild: also Strenge, dabei ephebenhafte Anmut, jungfräulichen Stolz weiß er feinnervig zur Gestaltung zu bringen, behutsam in den Raum zu fügen. Seine Kompositionen glücken meisterhaft! Auch die Manen des geharnischten Ritters Riccio auf seinem Streifzug nach Massa Marittima in der Maremma, von Ambrogio Lorenzetti auf eine Wand des Rathaussaales zu Siena gemalt, tauchen einmal, weither herüberklirrend, in den Gesichten dieses jungen Künstlers auf! Dann wieder erwacht man mit ihm zwischen den gewohnten Geometrien einer eigenen Wohnung, unter seinen selbstverständlichen Dingen und bei Verwandten. Er, der metaphysische Maler: neben dem Sohn! Aber gerade das, was man kennt, wird uns rätselhaft. Woher diese alltäglich-einfachste Gleichmäßigkeit aus so großer Vielfachheit? Wie überhaupt eine Einfalt: ein in sich Ziele schauen? Mit Hilfe einer Kunst, die durchaus vereinfacht, sich stilbildend dennoch an die Dinge hält, könnte es gelingen! Also Probleme, wiederum Probleme! Gewiß, aber gerade bei einem Maler von Geblüt, wie Carrà es ist, dürfte das am wenigsten gefährlich sein. Den Wohllaut, oft sogar die Milde seiner Farben kennen wir: sie müssen sich zu so seltsamen, modern-merkwürdigen Altgewohnheiten, wie er sie jetzt verwirklicht, besonders eignen.

Noch andere begabte Maler scheinen zur Gruppe zu gehören; ich wage es aber nicht, ohne sie wirklich erlebt zu haben, bloß nach Reproduktionen, von ihnen hier zu sprechen. Hoffentlich bekommen wir bald allerhand von diesen italienischen Künstlern in Deutschland zu sehen!



Roberto Melli. Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom. Dame mit Hut.



Carlo Dalmazzo Carrà. Mit Erlaubnis des Verlages Valori Plastici, Rom. Der Reiter des Westens.

Oskar Coeſter

Mit 8 Abbildung / Von WILLI WOLFRADT

Ob der Maler Oskar Coeſter nun Expreſſioniſt iſt, das vermag ich nicht zu ſagen. Bei den meiſten, die einem heutzutage begegnen, weiß man gleich, das ſind Expreſſioniſten. Es ſpringt einfach in die Augen; aber wie oft bleibt es bei der neumodiſchen Attitüde, hinter der keine Leidenſchaft ſichtbar wird. Die Formen ſind fanatiſch friſiert, die Palette ſchreit zügellos, und im Grunde iſt es dann doch nur eine andere Art von Konzilianz. Coeſter hat ſich nicht hineinziehen laſſen in das äußere Gehabe der vielen Talente, die aus den Eroberungen des modernen Genies Manier ſchlugen. Man wird ihn nur achten können dafür, daß er ſich nicht mit einem leichtfertigen Ruck von der Tradition losgemacht, ſondern ſich aus Eigenem entwickelt hat, mag ſich dieſes auch ſehr deutlich aus dem Erbgut früherer Generationen nähren. Hat ſich Coeſter auch nie als formſchöpferiſche Potenz, als Erſchließer neuer Vorſtellungsbezirke gezeigt, iſt ſein Weg auch der eines Sammelnden, ſo trägt doch ſein ganzes Schaffen (und mehr als das ſo vieler Neutöner) eigenes Geſicht, nicht etwa nur vermöge einer perſönlichen Handſchrift, die ja ſchließlich jeder hat, ſondern vermöge eines eigenen Temperaments.

Coeſter hat einmal im Banne Böcklinſcher Myſtik geſtanden, dann lockerte ſich ſeine Hand und ging eher dem jüngeren Böcklin verwandte Pfade, ſeine paſtoſe Pinſelführung erinnert an kleine Stücke von Marées, ſein Tempo an Delacroix, ſein Sinn für farbige Mythologie, für bacchantiſche Epiſode an Pouſſin, ſeine ſchaumige Anmut an Fragonard, ſeine Palette an Watteau, ſein landſchaftliches Raumempfinden an Claude Lorrain. Aber auch Cézannes flächige Melodik, Liebermanns Zügigkeit, Kokoſchkas Melancholie, Corots differenzierter Geſchmack und noch ſo viel man will, wären unſchwer an ſeinem Werk aufzuzeigen. Und doch iſt es in gar nichts epigonenhaft. Denn alles iſt gebrochen oder durchdunkelt von einer individuellen Stimmung, in die die Vielheit fremder Elemente ſich reſtlos gelöſt hat. Alles das iſt wirklich in Coeſter eingegangen, ſcheinbar mit einer Art Verzweiflung von ihm verzehrt worden. Dies Traditionelle war ſchließlich doch nur ſein Material, nicht ſein Ergebnis. Epigone iſt, wer ſich ſelbſt nicht findet. Coeſter, der äußerlich betrachtet, oft in verſchiedener Geſtalt aufgetreten iſt, und dem ſo leicht ein Dutzend Größere nachzuweiſen ſind, von denen er Werte übernommen hat, ringt in allen ſeinen Bildern notvoll mit ſeinem bitteren, einſamen, düſteren Selbſt. Sie haben ſchließlich alle ſchon den ſtoßweiſen Atem, das qualvolle Rubato, die ringende Angſt in ſich, die ſeine letzten Werke nun ganz unverhüllt ausprägen.

Dieſe Angſt funkelt ſchon in jenen heiß flüſternden Mythologien früherer Jahre auf, ſchwebt in dem rauſchhaften Leuchten jener ſcheinbar robuſteren Farbenſkala mit, um ſpäter immer größere Macht zu bekommen. Die Bildniſſe zeigen bange Menſchen, die ſich ſcheu umwenden, erſchüttert zurückhalten, angehaltenen Atems in ſich hineinlauſchen; die Hände wagen nicht zu faſſen, der Blick geht am Betrachter vorbei, bleich ſchimmern die Geſichter, verſchwimmend faſt mit krankem Glanz zwiſchen dunklem Gewand und dunklem Hintergrund (Abb. 1, 3). Dieſe Menſchen können dem Tag nicht ins Auge ſehen, ſie hören die Qual, ſie hängen beklommen zwiſchen den Stunden. Aber dieſes gleichſam Verſcheuchte, dies müde Fröſteln ſpricht ſich nicht rein mimiſch aus, es iſt vor allem die farbige Haltung, die dieſen Ausdruck einer tiefen Verzagtheit bewirkt. Und ſo iſt es bei jenen Landſchaften, die trotz all ihrer Weiträumigkeit und Tiefe eng und voll



Abb. 1. Oskar Coester. Selbstporträt. 1912.
Bes.: R. Genin, Berlin.

Seufzen und Leid sind. Sie bauen sich meist von einem Vordergrund aus, wo kleine menschliche Figuren sich andeuten mit einer gepreßten Staffagen-Munterkeit, wo die für Coester typischen Bäume, mit schwachen, bebend gekrümmten Stämmen und buschigen Kronen einsam den finsteren Wolken zustreben, die pittoresk und gewittrig, meist ganz abseitig in der Färbung, unruhig und lähmend über das weite, feucht schimmernde Tal hängen. Dort sehnen sich Hügel in eine leichtere Atmosphäre hinein und Wasser, das seltsam alt und rindenhaft erscheint, leitet den nach einem Ausweg sich mühenden Blick in die Weite hinüber (Abb. 4, 5). Das Licht ist immer wie verdeckt oder durch ein trübes Medium verdüstert, und einmal gibt es da eine untergehende Sonne, deren olives Glimmen ein einziges Ausströmen des Grams und des schmerzlichen Gesichtes ist (Abb. 6).

Im letzten Jahr ist dann Coester in einigen phantastischen Kompositionen aus Möbeln,



Abb. 2. Oskar Coester. Frau mit Blumen. 1916.
Bes.: H. Meyl, München.

gnomenhaften Menschen und Pflanzen ganz aus sich herausgegangen (Abb. 8). Diese Bilder sind hingewühlt wie in Angstfiebern, Verschwendungen von Farbe, die fast schwammig dick in gärenden Ballungen auf der Fläche treibt. Ein lehmiges Gelbbraun tränkt alles mit einer unheimlich zähen, monomanischen Beklommenheit. Die tiefe Unordnung einer aus allen Geleisen geschleuderten Gemütsverfassung erfüllt das Bild, eine furiose Resignation, eine wild Blasen treibende Leere. Wie Melancholie ausweglos im Hirn, so treibt hier in schlappen und gehetzten Kurven die Verwirrung herum, Dinge, Farbe, schwere Töne häufend und schwemmend, wühlt in den lappigen Blättern der Topfpflanze, hastet um den Tisch, an dem erschreckte Kinder hocken, schleudert sich selbst im Labyrinth der Dinge herum, stumm und außer sich vor Angst, die keinen Grund kennt. In diesen Werken verdichtet sich Coesters Ahnungskraft zu barbarischer Deutlichkeit. Die Grimmasse dieser „Interieurs“ steht der eines Nolde an mitteilender Gewalt kaum nach. Ohne Verzerrungen eigentlich, nur mittels der völligen Entbundenheit seiner echt malerischen Haltung, nur aus der Intensität seines Entsetzens heraus, bildet

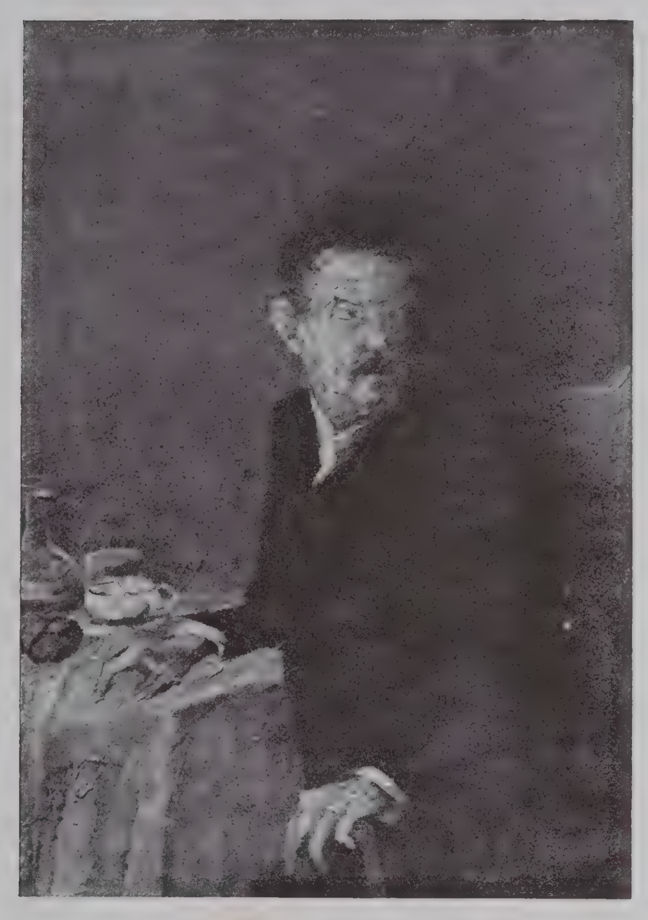


Abb. 3. Oskar Coester. Herrenbildnis. 1915.
Bes.: H. Meyl, München.

er den unbenennbaren Abgrund des Daseins. Herzensangst; die besessene Malerei eines Flüchtlings.

Ein Wort noch über Coesters Palette. Er ist Maler in einem Sinne, der seit den Tagen van Goghs etwas verblaßt ist. Er kennt nur den Pinsel, der in der Ölfarbe pflügt, sie vor sich hertreibt, mit Schlägen sie modelliert. Dazu kommt aber eine von den ersten Anfängen an sehr delikate Feinheit der Töne. Seine Flächen sind, was jetzt so selten geworden ist, mit wählerischen Nerven gewebte Farbschichten, in denen sich das Element der bunten Paste mit einer nie lahmenden Vitalität schlingt und ans Leuchten kämpft. Ein altmeisterlicher Reichtum der Nuancen und Zwischenwerte ordnet sich in Harmonien von sonderbarer Tonart. Die kalte, spröde, leicht morose Skala gibt gegen die Ursprünglichkeit des Farbauftrags einen eigenen Klang. Ein Perlmutterton rieselt über die Antlitze und Flußspiegel, ihre mondlich matte Symphonie schimmert in vielen türkisenen und topasenen Valeurs, um doch irgendwie Kellerfarbe, unirdisch zu bleiben. Das ist so subtil gefügt wie in Rokokogemälden. Viel Weiß, viel Schwarz geben ein eigentümlich blutloses Leuchten, das flockig durch den Raum dämmert, einen müden Ton, dem das heimliche Wettern stets anzumerken bleibt. Von oben her kommt



Abb. 4. Oskar Coester. Landschaft. 1917.

Bes.: H. Meyl, München.



Abb. 5. Oskar Coeſter. Landſchaft am Main. 1918.
Beſ.: H. Meyl, München.



Abb. 6. Oskar Coeſter. Sonnenuntergang am Genfer See. 1919.
Privatbeſitz, Bremen.



Abb. 7. Oskar Coester. Landschaft im bayrischen Wald. 1919.
Bes.: Galerie Caspari, München.

in die Landschaften meist ein fahles Schwefellicht, an dem sich alle Farben zu sättigen scheinen. Die letzten Bilder erfüllt dann jenes unheimliche Dunsten, das die Natur bei Sonnenfinsternis kennt, eine Trübung, die sich auf alle Dinge alpdruckhaft niederzuschlagen scheint und das Beängstigende der fahrigen Spuren im Farbschlamm unerhört steigert. Ich kenne kein Bild Coesters, das nicht von einer unerschöpflichen Fülle des farbigen Erlebnisses wäre, im Aparten wie im Wilden, im Lockenden wie im Peinvollen. Es ist kein Zweifel, daß er nicht zu den formschöpferischen Großen unserer Zeit gehört, daß er weder an Wollen noch an befreiender Kraft ein Führender sein kann, soweit sein Weg bis heute sichtbar ist. Aber ich ziehe ihn bewußt den Vielzuvielen vor, die mit leichter Hand die Fäden, die zur Vergangenheit laufen, zerrissen und sich in eine mechanische Originalität gebettet haben, und deren verblüffende Selbständigkeit und laut das Wollen betonende Kühnheit so bald zu dorren pflegt. Denn hier führt das Leid einem Stiefkind der Moderne die Hand, das über große malerische Kultur verfügt und heute vielleicht schon am Tor steht, hinter dem es endlich von seinem Selbst empfangen werden soll.



Abb. 8. Oskar Coester. Stilleben. 1919.
Bes.: Knauer-Hase, München.

Der Purismus

Von DANIEL HENRY

Es iſt dies eine Bewegung, deren Urheber zwei franzöſiſche Maler ſind, Ozenfant und Jeanneret. Bewegung im wahren Sinne. Nicht eine Malweiſe, oder ein Standpunkt, dieſer beiden, ſondern Bekennertum, das Belehrung, Bekehrung aller anſtrebt.

Um dieſe Bewegung zu verſtehen, muß man ſich Rechenſchaft geben, daß, entgegen der in Deutſchland herrſchenden Anſicht, die Philoſophie Bergſons, mit Myſtizismus und Verachtung der Wiſſenſchaft, ganz und gar nicht unbeſtritten in Frankreich das Feld beherrſcht. Vielmehr wehrt ſich gegen ſie der alte franzöſiſche Rationalismus. In kühler Klarheit tritt er z. B. in den Werken eines Julien Benda den Bergſonſchen Nebeln entgegen. Deutlich dieſem Rationalismus entſproſſen iſt der Purismus, deſſen Weſen ſeine Urheber zuerſt Ende 1918 in einem kleinen Bande, genannt „Aprés le Cubisme“[1], darlegten. Seitdem werben ſie unermüdlich in Wort und Schrift für ihre Gedanken.

Grundlage iſt folgendes. Woran liegt es, ſagen Jeanneret und Ozenfant, daß die Durchſchnittsleiſtung in der Malerei ſo unendlich tiefer ſteht als in der Muſik z. B.? Sie antworten: weil in der Muſik gewiſſe Grundgeſetze von jedermann anerkannt und beobachtet werden, wodurch gewiſſe grobe Entgleiſungen unmöglich werden. In der Malerei jedoch herrſche noch vollkommene Unkenntnis über die Regeln, die auch in dieſer Kunſt zweifellos beſtehen. Der Purismus will dieſe Regeln entdecken, und ſie in ſeinen Werken durch den Verſuch beweiſen. Er will dabei weniger darlegen, was zu tun ſei, als, was zu unterlaſſen ſei.

Hinzu kommt noch eine Äſthetik der Malerei, die dieſe Maler im engeren Sinne „puriſtiſch“ nennen. Sie wollen von den Gegenſtänden, ſagen ſie, nur die „elementare Qualität“ wiedergeben, in Form und Farbe, dieſe aber auf keinen Fall verlieren. Sie laſſen alſo keine Deformation oder Dekoloration zu, die der Darſtellung dieſer elementaren Qualität gefährlich würde. Es würde zu weit führen, wollte ich hier die Wege angeben, auf denen die beiden Maler dieſes Ziel zu erreichen hoffen.

Deutlich iſt eines: hier wird gewollt etwas angeſtrebt, was man die Darſtellung der platoniſchen Idee der Dinge nennen könnte. Genau das — ſonderbarer Weiſe — was Bergſon als intuitiv zu erreichendes Ziel der bildenden Künſte aufſtellt.

Kann dieſe Bewegung von Nutzen ſein? Vielleicht wohl: es iſt ſicher, daß manche Entgleiſung der Schwachen durch gewiſſe Grundregeln verhindert würde. Aber iſt es denn wichtig, daß die Schwachen geſtützt werden? Und die Starken werden nie derartige Regeln anerkennen. Mit Recht. Denn dieſe Regeln ſind gar nicht im Kunſtwerke vorhanden: erſt wir bekleiden es damit in unſerer Anſchauung. Auch die Regeln der Muſik, auf die jene Maler ihre Beweisführung gründen, ſind ja nur Sichtungsverſuche, Hilfsmittel einer Zeit: nicht ewige Geſetze. Gerade heute wanken ſie unter den Schlägen einer neuen muſikaliſchen Äſthetik.

So wird denn der Purismus höchſtens eine gewiſſe wohlanſtändige Mittelmäßigkeit züchten können. Sehr zu loben iſt jedenfalls ſeine Abkehr vom Bizarren, ſeine ruhige Würde. Klaſſizismus iſt dieſe Bewegung ſicher. Und ungeheuer ſympathiſch erſcheint ihre Selbſtzucht gegenüber der zügelloſen Formverrohung, die heute in Deutſchland herrſcht. Aber: den Starken kann die Lehre Ozenfants und Jeannerets nichts geben. Es bleibt zu erwarten, welches Zeugnis für ihre Lehre ihre eigenen Werke ablegen werden.

[1] Ed. des Commentaires, Paris.

Max Burchartz

Von LUDWIG BEIL | Mit 13 Abbildungen

Wer ſich ereifert, für eine Sache der Kultur, der Kunſt, ihrer Disziplinen oder Entartungen, tut nichts für ſie, er ſtehe wo er ſtehe, wenn er ſich nicht auch für ſie zu opfern vermag. Denn nur, wer ſich opfert, glaubt. Der Glaube des guten Bürgers jedoch iſt Sache des Disputs, nicht der Idee. Sein Eifern gegen die moderne Kunſt wäre berechtigt, wenn dieſer zwiſchen guten Möbeln wohltemperiert herangezüchtete Nicht-mehr-Menſchentyp es wagte, ſeine lediglich mauer- und zaunumgrenzte Welt einmal preiszugeben für die alte Kunſt, die er vertritt, ſich für ſie einzuſetzen mit Leib und Nerven. Nur das ſei von ihm verlangt. Wir verlangen noch nicht einmal ſeine Seele: er hat keine. Aber indem er vergißt, daß nur die Idee letzten Endes ſich als real für die einzig erlebenswerte höhere geiſtige Welt erweiſt, zieht er das Tägliche dem Unendlichen vor, den Tag dem Gedanken. Er ſtirbt an beidem: am Täglichen, das ihn ſchließlich doch nur zerbricht, am Unendlichen, das ihn verneint, hinunterknirſcht. Denn das Unendliche iſt göttlich, alſo zum Geiſte nie brutal; das Tägliche aber iſt gemein und tötet den, der ſich ihm ergibt, mit gemeinen Waffen.

Über dem Haupte des Bürgers weg aber ziehen das Alte wie das Junge an einer Kette, die ſie ſich gegenſeitig zu entreißen ſuchen. Je gewaltiger die erſte Bedingung eines Dramas, die Zeit, in das Menſchengeſchlecht einbrach, je heißer wird der Kampf geführt, um ſo zäher ſpannen ſich der Kette jäh überlaſtete Glieder. Das Alter glaubt durch Erfahrung mehr zu wiſſen (und damit — irrtümlich! — auch zu können!) als der Jugend heilige Ahnung von höchſten Dingen ahnt. Dieſe verwirft die Erfahrung als geiſtige Beweisform ſowohl wie das Erfahrene an ſich als ein auf ihm Fußbares: die Jugend hat recht, hat es doppelt, wenn wie in Europens jüngſt geſchauter ſchamloſen Vergangenheit der Fluch jugendbedrängender Generationen ſich rückwirkend auf ſie ſelber entlädt. Und wenn das nicht wäre: Erfahrung iſt ja nur das, was wir erfahren zu haben glauben. Der Augenblick, die Gegenwart wirken ſich intuitiv aus und wir ſind, trotz allen Kreislaufs, den wir erkannt zu haben glauben, mit jeder Sekunde vor ein furchtbar Neues geſtellt.

Nie hat Kunſt, oder beſſer eine Richtung der Kunſt dies beſſer erkannt als die moderne. Sie ſchreit, heult, klüftet, ſchleudert, iſt Vulkan und Schmerz, humorlos, ohne Betrachtſamkeit, denn wir haben wahrlich genug „betrachtet“. Sie iſt einer aufwühlenden Trommel harter Laut, der zur Demut wie zu ihrem nur ſcheinbaren Gegenſatz, zur Tat ruft. Sie will weder ein Bürgerglück bringen noch es auch nur bejahen. Sie verſchmäht es, „heimſchmückend“ zu wirken, und gerade daß ſie dazu völlig ungeeignet wäre, bedeutet ihre herrlichſte Propaganda; ſie iſt eine Kunſt von ſo elementarer Verneinung alles Herkömmlichen, daß ſie ſchmerzt. Dieſer Schmerz jedoch iſt heilſam. Er iſt Feuer auf unſer Haupt, er läßt unſer Herz im Fieber ſchlagen, das vordem nur laulich und wunſchgemäß im ordnungsliebenden Staatsweſen ſchlug. Sie iſt dazu beſtimmt, daß wir wieder lernen ſollen die Arme emporflammen zu laſſen. Nicht vage Sehnſucht will ſie ſein, nicht mehr in ſüßen Farben flötet ſie chromatiſche Idylle zärtlicher Balzrufe, ſie will nicht mehr Erotik, ſie will Liebe. Nicht mehr Sentiments des einen zum andern, ſondern Mit-ſein. Daß die Seele leben könne, erſchlägt ſie den nur anatomiſchen Leib, ſtürmt, auf daß keiner mehr ſtille ſtehe.

Ergriffenheit, Ekſtaſe, Feuer, Qual. Und von dieſer hat der einſam ſtrömende Künſtler Max Burchartz ſein enormes Ziel.



Max Burchartz. Flucht nach Ägypten. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Sammlung Dr. Koch, Düsseldorf.

Wir verlassen nun der Gedanken Strom, den es erst zu durchwandern galt, um zu ihm zu gelangen.

Ich sah bei seinen Eltern, die in Düsseldorf wohnen, ältere, zumeist vor 1910 gemalte Bilder impressionistischer Natur, splendid den Eindruck, den Trank der Farben wiedergebend, den das Auge des Künstlers einschlürfend tat. Noch eines freute daran: ich fand, daß der beliebte Vorwurf der akademisch-rudimentären Künstler gegen die Neuschöpfer, diese hätten nichts gelernt oder wollten nichts lernen und spreizten infolgedessen durch kaltes Schludern ein nervös erzeugtes Temperament künstlich hervor — daß dieser Vorwurf an Burchartz wie an allen wahrhaft der neuen Kunst dienenden Künstlern aufs schlagendste zuschanden wird. Dieser Künstler beherrscht die Technik



Max Burchartz. Vorstadthäuser. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Bes.: Galerie Cramer, Frankfurt.

so meisterhaft, daß er nicht mit ihr zu prahlen braucht. Und daß er Seele geradezu tragisch verschwenderisch gibt, stößt ihn auch an rein malerischem Können über jeden von Brosamen sauberer Akademien lebenden Künstler empor. Burchartz war einmal auf der Akademie. Die im großen und ganzen seicht-weiche Luft der Düsseldorfer Künstler-Massenfabrik vermochte jedoch nicht sein Eigenstes zu ersticken. Er entging jener fatalen „Schulung“, die zum Broterwerb konventionell erzieht, rechtzeitig.

Daß über der Jugend des im strenggläubigen Elternhaus erzogenen Rheinländers der halb noch gotische, halb im reinsten süß musikalische Taumel des Katholizismus sich wölbte, mag die Knospe gewesen sein zu der späteren tief religiösen Frucht, die uns seine Kunst heute bietet. Des Kindes früheste Leidenschaft war „Häuser zu bauen“,

die er auf dem väterlichen Hofe errichtete und mit bunten Tüchern phantastisch ausstaffierte. In der Schule: Einsamster seiner Klasse. Er haßt die Lehrer, lernt nie. Um das dreizehnte oder vierzehnte Lebensjahr erfaßt ihn schwärmerischer religiöser Geist. Er ministriert bei der Messe und erlebt den ganzen Kult in Form innerster Erschütterung mit. Er war hingerissen von dem Leben der Märtyrer — und auch in seinen neuen Bildern schmerzt es wie Pfeile im Fleisch, ist es, als tropften unter schwarzen Dornenkronen schwarze Tropfen Blutes hervor.

Er soll Kaufmann werden, liest aber lieber, malt, macht Verse. Dem Fünfzehnjährigen kommt Anselm Feuerbachs Vermächtnis in die Häude und macht auf ihn, der an Malerei noch nichts Ernsthaftes bislang kannte, überwältigenden Eindruck. Endlich, von 1907 an, darf er die Akademie besuchen. Walter Corde wird ihm Lehrer und Freund.

Reisen füllen die nächsten Jahre zum großen Teil aus, Schopenhauer wird zum seelischen Erlebnis. München, Antwerpen lernt er kennen, aber zum entscheidenden Erlebnis wird Paris. Cézanne, Picasso, Rousseau prallen jäh in die jungen Augen, die auch aus der buddhistischen Kunst wuchtig-geistige Mirakel einsaugen wie aus der alten Gotik strengen Steile und herber Erdferne. Die Vielheit der Eindrücke jedoch mußte gerade den, der nicht nachahmen wollte, verwirren. Alle Versuche in Paris irgend etwas zu malen, versagen. Die andauernde Rezeptivität des Suchenden, der aus sich heraus das Schöpferische noch nicht auszulösen vermochte, führte zu Depressionen, Selbstpeinigungen aus vermeintlicher Unzulänglichkeit — Zustände, die nur der Verantwortungslose nicht kennt.

Aber Paris, die Stadt ist ihm irgendwie von wohliger, narkotischer Süße. „Diese Stadt kann man wahrhaft lieben“, schreibt er mir. Er arbeitet dort lediglich nach Modell, meint, er müsse die Naturobjekte so darstellen, daß sie im Kunstwerk Leben hätten. Die Gefahr dieser Einstellung kostet er bitter aus: es gibt vom bloßen Objekt keinen Weg zum Welt-Ich. Das Äußere führt nicht zum Geist, wie Hüllen das Nackte verrammeln. Nur das Subjekt blutet dem Subjekt hin seine Seele.

Burchartz reist von Paris öfter nach Chartres, dessen Kathedrale-Glasfenster er zu den höchsten Kunstwerken zählt, die er gesehen. Er kommt auch einmal in die Bretagne, nach der Provence, in die neufranzösischen Malern so aufregend schönen und lieben Gegenden von Aix und Arles, zuletzt einige Monate nach Algier.

Der Beginn des Krieges findet ihn wieder in Deutschland. Der Waffen Getrommel legt sich lähmend über des Künstlers Seele, er wird Armierungssoldat, Dolmetscher, Fortifikationsphotograph, später Feldsoldat und im Verlaufe des Krieges schließlich Ordonnanzoffizier. Er „tat alles, was man ihm befahl und er tat nichts freiwillig“.

Bis zuletzt. Vier Jahre. Was er sich befahl: Kunst — das schleppte er wie eine Leiche mit sich herum. Freunde, Verwandte geben ihn auf. Er selbst aber glaubte unentwegt an sich. Indessen: sechs Zeichnungen, ein Porträt, das ist die ganze Kriegsleistung.

Revolution, Rückzug, Leben. Hannover. Fiebernd strömt lange gedämmtes Blut in sein Schaffen. Jäh weiß er, aus dumpfer Qual erwachend: O, hier bin ich nun endlich bei mir, in mir! Werke quellen aus ihm in wilder, froher Arbeitskraft, die Freundschaft zu Otto Gleichmann gibt Anregung, der er sich künstlerisch bald entwindet.

Maskenhaft nannte ein namhafter Kritiker die tiefen Gesichte seiner Gestalten und meinte ihn damit zu loben. Mir reden sie menschlicher, wesentlicher in ihrer melancholischen, tiefen Vision. Dieser Augen traurige Tiermenschlichkeit, dieser Hände musikalische Verachtung des Leiblichen, diese einmalig in seinen besten Arbeiten daseiende Ruhe frommer Ekstatik, das wirkt auf mich oft zum Erschauern schön. Der Tod scheint

darin vom Leben, das Leben vom Tod befruchtet. Häuser neigen sich voll innerster Schwere, wie von ihrer Fenster Gedanken müde in den Verfall gezogen, den Menschen und ihren eignen Giebeln zu. Ein Trinker hält, versunken in ein Fernes, in matter Hand ein Glas, ein krank-schön blühender Mund schmeckt, durstend schon nach neuem Trank, den eben genossenen Wein noch einmal nach, die Augen scheinen das Nichts der Welt und nur dies zu bejahen. Keine Verzweiflung mehr, resignieren sie stumm: der Mensch ist Welt und um ihn her ist nichts. Dostojewski, dem Burchartz eine bei Flechtheim, Düsseldorf erschienene Mappe schuf, geht wie Stöhnen durch des Künstlers neues Werk, darum haben seine Männerköpfe eine so herbe Männlichkeit und eiserne Starre ihres Schmerzes, der auch im großen Nein nicht ersterben kann. Grün, grau und braun ist seine Landschaft, und wer Elberfeld, des Künstlers Heimat, kennt und andere Städte des Bergischen Landes, der weiß, daß es dort Häuser gibt, die so voll Schmerz sind, daß sie einem tief ins Herz greifen. Denn sie sind einsam und arm und Menschen bauten sie, deshalb haben sie Seele.



Max Burchartz. Aus der Raskolnikoffmappe. Steinzeichnung.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.

Zum Stilproblem im Expreſſionismus

Von EGON HOFMANN-Linz a. D.

Wuchtig ſteht der oberöſterreichiſche Vierkant in der Landſchaft. Das Haus aus Ziegeln, das Dach aus Schindeln oder Stroh, alles Material wie es der Heimatboden gibt. Schief ſind die Dächer der Gebirgshäuſer, daß der Schnee das Holz nicht erdrücke, klein ſind die Fenſter, denn das Klima iſt rauh. Die Steinhäuſer des Südens mit den flachen Bedachungen ſind ebenfalls aus den Geſetzen des Bodens entſprungen und ſo wirken ſie wie die andern und beſitzen Stil. In der Architektur läßt ſich dieſer Begriff leicht umſchreiben: Zweckmäßigkeit, Materialechtheit, Bodenſtändigkeit ſind die hauptſächlichſten Elemente. Die Architektur, die Mutter der Künſte; kein Abbild der Natur, kein Abklatſch irgendwelcher Formen. Sie ſelbſt zeugt Neues, die abſoluteſte Zweckkunſt, gebiert Formen, die dem Leben dienen. Und aus dieſen Erwägungen und Zwecken wird ein Typus für eine Geſamtheit, Ausdruck einer Zeit und Kulturepoche, ein Ausfluß von Gedankenkreiſen, wie ſie jedem verſchiedenen Zeitalter charakteriſtiſch, und ihm einen Stempel geben. Die Schönheit ſelbſt entſteht aus dem Zweck, denn alle Formen, die in ihrer Konzentration dieſem dienen, werden äſthetiſch angenehm wirken, wie die Verhältniſſe einer Maſchine Schönheit beſitzen werden, wenn auch dieſe nüchternen techniſchen Erwägungen entſprungen iſt.

Dieſes Rüſtzeug von Begriffen wird jedoch der Malerei gegenüber verſagen, weil ſie in ihrer Entwicklung über das Weſen einer Zweckkunſt im ſtrengen Sinne hinausgewachſen iſt. Zwar wird das Wort Stil gerne dort am häufigſten angewendet als Betonung eines beſonderen Beſtrebens oder als Charakteriſtikum einer eigene Wege gehenden Perſönlichkeit. Im Sinne einer ſprachlich ſtrengen Definition könnte gerade dieſer Ausdruck hier nicht zu Recht beſtehen. Denn Stil iſt nicht das Ergebnis eines Einzelwillens, einer Individualität, ſondern der einer Geſamtheit, iſt nicht die in beſtimmte Formen gebrachte Anſchauung eines künſtleriſchen Genies, ſondern die Sprache einer ganzen Generation. Der Grund zu dieſer Begriffsverwirrung liegt in einer Weſenseigenſchaft des Stils, der Abkehr vom Naturalismus. Der Ausgangspunkt iſt zwar eine konkrete Naturerſcheinung, aber dieſe wird verarbeitet, Zufälliges, Unweſentliches weggelaſſen, das Typiſche hervorgehoben. Die Perſönlichkeit ſelbſt kann ſich zwar ſchon manifeſtieren „in einem Stück Natur, geſehen durch ein Temperament“, wie Zola von der Kunſt ſagte, und damit den Impreſſionismus meinte. Das Problem des Stils lag dieſer Richtung nicht. Die Perſönlichkeiten, die dieſer hervorgebracht, hatten auch kein Bedürfnis ſich damit auseinanderzuſetzen. Denn Stil iſt in ſeinem letzten Weſen Form, Zuſammenfaſſung, der Impreſſionismus löſt hingegen auf, weil ihn nur die Erſcheinung feſſelt, nicht das, was hinter der Sache.

Geſchmack, Kultur, Gefühl, alles iſt in dieſen Künſtlern in potenzierter Form. Stilgefühl wohl auch, aber nur in rein techniſchem Sinne genommen. Das Empfinden für das Material, ein Zeichen entwickelter Kultur. Denn dies bedingt Kenntniſſe, alſo Bildung, Beſchäftigung mit der Materie, Nachdenken und außerdem ein angebornes Talent; ſo wie etwa der Mann, dem die andern nachſagen, er wäre ſtilvoll, in jeder Lage das paſſende tun wird, ſcheinbar gar nichts anderes tun kann, den Augenblick erfaßt und dadurch jeden Zeitabſchnitt zu einem Meiſterwerk der Lebenskunſt ſtempelt. „Stil iſt das bewußte Empfinden des Augenblicks“, ſagte mir mal ein äſthetiſierender Snob.

Denn wenn ich auf dem Boden der impreſſioniſtiſchen Kunſtanſchauung ſtehe, dann will ich das Objekt, meinen Ausgangspunkt nicht vergewaltigen, ſondern das heraus-



Max Burchartz. Schachspieler. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: Kestner-Museum, Hannover.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

holen was drinnen steckt. Es ist daher von diesem Standpunkte aus betrachtet unmöglich, dort eine malerische Lösung zu finden, wo ein zeichnerischer Weg zum Ziele führt. Ich sehe dann die Natur schon in eine bestimmte Technik übertragen, etwa ein Stadtbild am Abend als Radierung, die lyrische Weichheit einer Landschaft als Lithographie, den markigen Kopf eines Bergbauern als scharfumrissenen Holzschnitt. So wie auch der Bildhauer in seinem Material denkt und diesem gerecht werden will, je nachdem er in Stein, Erz, Holz oder Wachs modelliert. Es ist einmal das Handwerksmäßige, „der Hände Werk" bei den bildenden Künsten nicht nur eine Voraussetzung, sondern ein Teil vom Ganzen. Daher auch dann die gelegentliche Überschätzung des Technischen, des Könnens, der oft geistlosen Handschrift eines lediglich geschickten, aber äußerlichen Machers, die besonders der gebildete Laie mitbringt.

Die Beherrschung und Kenntnis des Materials ist aber aus dem Grunde notwendig, weil nur dadurch die Möglichkeit gegeben, etwas stilgerechtes zu machen. Es ist durchaus nicht nebensächlich, daß ein Wandbild als Fresko gemalt ist oder mit Temperafarben. Denn um die Fläche zu lösen, darf ich nicht malerisch vorgehen — im Sinne des Staffeleibildes — sondern dekorativ, und diesen Charakter besitzt die Ölfarbe nicht. Mit dem Staffeleibilde hat es eine eigene Bewandtnis. Das Tafelbild verkörpert eigentlich den Grundsatz: l'art pour l'art. Wir waren früher geneigt, dieses Axiom für gut zu halten, haben aber unsere Meinung einer Revision unterziehen müssen. Wir stehen nicht mehr so sehr auf dem Standpunkt des absoluten Individualismus. Aus dem Grunde, weil wir von der Vorstellung einer Stilgestaltung ergriffen sind, weil auch die jüngste

Kunst, wenn auch zum großen Teil nicht ganz bewußt, dieses Bestreben reflektiert. Denn trotz allem Geistigen, das im Expressionismus liegt, zum Teil hineingeheimnist wird, erscheint mir als das wichtigste von dem, was er uns bringt und was Dauer haben wird, auch wenn er in dieser Form verschwinden würde, daß diese Bewegung wieder Zeitkunst sein will, der Ausdruck der Gesinnung einer Epoche. Das Genie ist wohl zeitlos. Aber ganz Große gebiert jedes Jahrzehnt nicht so viel wie die Finger an der Hand. Für das Talent des Mittelmäßigen ist es besser, er ordnet sich unter, bleibt in gewissen Grenzen, innerhalb deren er Tüchtiges leisten kann, während zu freiem Flügelschlag von der Erde in den Äther hinauf die Kraft seiner Schwingen nicht reicht. Besser ein Rad an der Maschine, wie ein Baum, der keine Früchte trägt.

Und wenn auch das Staffeleibild noch immer dominiert, so ist es nur, weil sie aus der Not eine Tugend machen. Denn was sie ausdrücken, ist nicht das Wesen des Tafelbildes. Unbewußt schwebt wieder eine Zweckkunst vor Augen, der Gestaltungswille wird dadurch in das Fahrwasser der Stilbildung gedrängt. Die Sehnsucht nach der Wand zittert aus mancher Leinwand. Der Schrei nach der großen Fläche sprengt mitunter die Rahmen. Nicht das Geistige erscheint mir das richtigste; Geist läßt sich vom Menschlichen nicht trennen. Und selbst große Talente — zum Unterschied vom Genie — sind oft arm in dieser Beziehung, so paradox es klingen mag. Voll innerem Erlebnis ist keiner so zum bersten, daß ihm fortwährend Linien und Farben entquellen. Die Zahl der Mitläufer wächst zu Heerscharen. Das wird oft als Gegenargument angeführt; vom Standpunkt des Stilwillens betrachtet schrumpft der Einwand in nichts zusammen. Denn diesen kann nicht einer bringen, der wächst nicht auf dem Boden einer Persönlichkeit; diese ist vielleicht Bahnbrecher, aber die Durchführung liegt in den Armen der Vielen. Das Bedürfnis nach einem alles umfassenden Stil ist da. Der Expressionismus umfaßt nicht nur ein Gebiet der Kunst, vereinzelte Zweige, sondern das Ganze. Noch ist die Klärung nicht eingetreten, aber sie ist im Anmarsch.

Es ist kein Zufall, daß uns gerade jetzt das Verständnis für die alte Bauernkunst wieder aufzugehen beginnt. Eine jede Epoche, deren Ausdruck unserem derzeitigen Empfinden homogen ist, wird uns am meisten ansprechen. Der Weg zum Verständnis führt dabei oft nicht vom Alten ins Neue, sondern auf die umgekehrte Weise. Auch das soziale Moment spielt eine Rolle. Kein Ausschluß mehr, sondern Durchdringen der Massen; es scheint auch, als ob das Bedürfnis nach Kunst nie so groß gewesen wie in der jetzigen Zeit. Das hat nicht allein seinen wirtschaftlichen Grund, sondern die Bedeutung, daß die Wichtigkeit einer künstlerischen Kultur auch den breiten Schichten langsam aufdämmert. Daß in der expressionistischen Kunst so viel Kunstgewerbliches enthalten ist, so viel Ornamentales, so viel Dekoratives, ist nur ein Argument pro. Denn vorerst muß die Zersplitterung der angewandten Kunst aufhören, soll auch die sogenannte hohe auf einen einheitlichen Stil hin orientiert sein.

Dem Aufblühen der Graphik scheint ebenfalls der Stilwille zugrunde zu liegen; der Umstand, daß insbesondere wieder der Holzschnitt so besonders gepflegt wird, läßt allein schon schwer eine andere Deutung zu. Denn dieses spröde, nicht liebenswürdige Material, treibt am meisten zur Vereinfachung, schaltet von vornherein malerische Wirkungen, im engeren Sinne genommen, aus, und die Abstraktion von der Farbe steigert den Willen zur Form. Und nur aus dieser entsteht der Stil. Die Farbe ist für die neue Richtung in erster Linie musikalisches Moment als Träger einer Stimmung. Sie schwingt, vibriert, die Form ruht in monumentaler Starre. Daher die Abkehr von der Oberfläche der rein sinnlichen Erscheinung zur Struktur, zum Organismus, nicht die Wiedergabe



MAX BURHARTZ: Frau vor dem Fenster. Originallithographie



Max Burchartz. Der Trinker.

Sammlung Dr. Koch, Düsseldorf.



Max Burchartz. Mann am Fenster.

Bes.: A. Flechtheim, Düsseldorf.

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.

Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz“.



Max Burchartz. Pietà.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Sammlung Gottschalk, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

eines bestimmten Objekts, sondern die gestaltende Lösung eines Typus, nicht das Individuum, sondern die Gattung. Das ist der Grund, auf dem ein Stil aufgebaut wird, und daher die allgemein werdende Sehnsucht nach einer Kunst als Zeitausdruck gleichsam herausgeboren aus einem sozialen Gefühl. Wäre es lediglich das rein Geistige, das Abstrakte, das den Künstler bewegt, so müßte er vereinsamt stehen wie früher, denn das ist seine ureigenste Angelegenheit, und er wird nur wenige Seelen zum Klingen bringen können; denn nur wo der Boden für den Widerhall ist, in verwandten Herzen kann das Echo erschallen. Er hat aber jetzt das Bedürfnis, zu allen zu sprechen und von allen gehört zu werden.

Um die neue Bewegung in ihren Triebkräften zu verstehen, ist eine historische Betrachtung unerläßlich; nur so läßt sich vieles erklären, nur so lösen sich scheinbare Widersprüche. Das Revolutionäre, das in der Bewegung, bei der es sich um das Suchen nach einem Stil handelt, ist nur scheinbar. Das heißt, die Künstler selbst glauben es



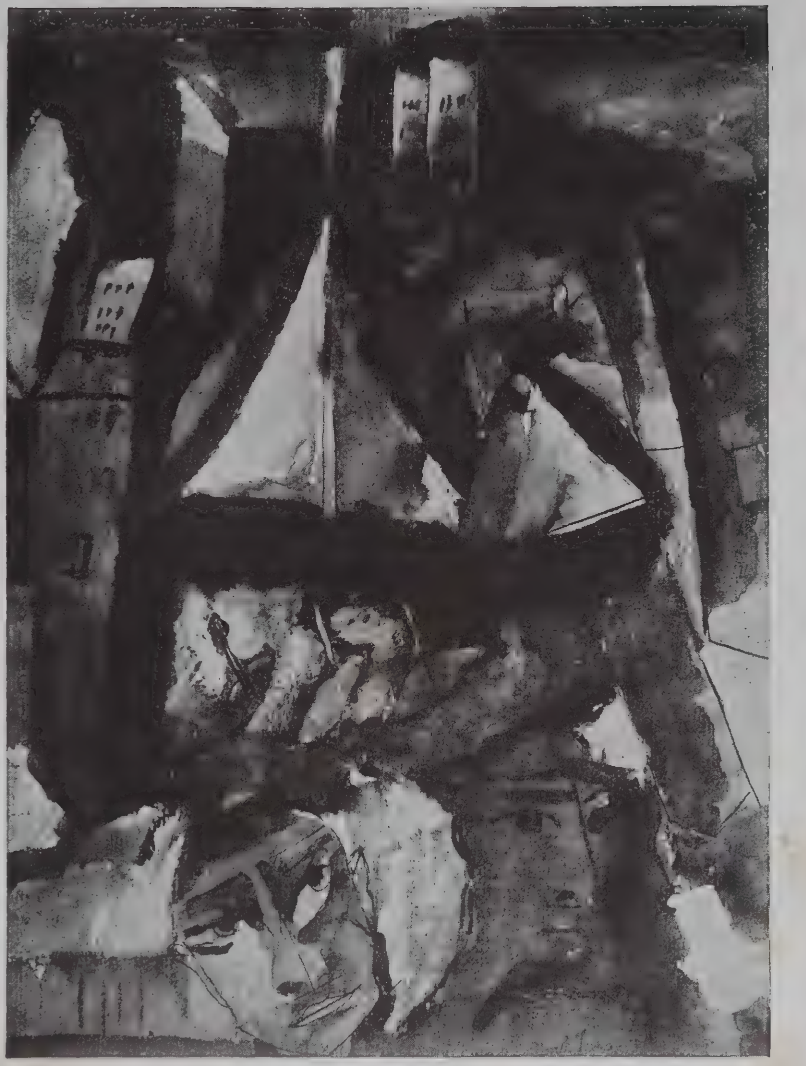
Max Burchartz. Zigeuner.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: A. Flechtheim, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

bis in die Fasern hinein zu sein, und in ihren papiernen Manifesten verherrlichen sie in Dithyramben diese Gesinnung als ihre kostbarste Tat. Aber ein Stil entsteht nicht aus einer Revolution, sondern nur aus einer Evolution. Hier ist aber nun der springende Punkt. Wo soll man aufbauen, wenn der Vergangenheit, an die anzuschließen logisch wäre, der Boden fehlt? Aus sich selbst heraus, als Urzeugung ist er nimmer geworden. Denn sein Anfang ist ein Herauswachsen aus dem Material, im Willen einem Zwecke zu dienen. Die Kunst und das Leben sind nicht mehr zu trennen. Die Entwicklung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutete ein kulturelles Monstrum. Die Geschmacklosigkeit als Ausdruck einer Zeit bedeutet aber noch keinen Stil, und das, was diese Epoche so merkwürdig macht, ist eben das Fehlen eines solchen. Es mangelte an der Gesellschafts-

schicht, die Trägerin eines solchen hätte sein können. Das was obenauf war und was tatsächlich, wenn auch nicht immer äußerlich erkennbar, herrschte, war der Bourgeois. Ein Unterschied zum Bürger, notabene. Denn dieser war sich seiner Pflichten gegen die Kultur stets bewußt, jener glaubte dieser nicht zu bedürfen und begnügte sich als Materialist mit der äußerlichen Zivilisation. So vereinsamte die Kunst, so wurde sie Selbstzweck für einen kleinen Kreis, war nicht mehr der Ausdruck einer Zeit, einer Zeit, die eben auch keinen Ausdruck haben konnte, so wurde sie unsozial. Und wenn auch der Schaffende selbst als strenger Individualist unsozial ist, nur getrieben von inneren Gesetzen, so sind aber seine Wirkungen sozialer Natur. Das Hervortreten einer Politik, welche die Massen ergreifen soll und diese als Träger eines Zeitalters will, kann auch auf den Künstler nicht ohne Rückwirkung bleiben. Es ist zwar nicht anzunehmen, daß seine Soziologie von längerer Dauer ist, wenn ihm auch jetzt mehr bewußt wird, daß er ein Mann der Öffentlichkeit ist, die Rechte auf ihn hat. Die Pflichten gegen diese kommen von selber. Und so ist auch der Kampf um den Stil ein sozialpolitisches und nicht nur künstlerisches Phänomen.

Daß die Bewegung um dieses Problem zu Entgleisungen führen kann, ist kein Wunder, denn noch ist ein Tasten, Suchen, Ringen. Daraus entsteht leicht Qual und Krampf. Um Aufzubauen muß auf Elemente zurückgegriffen werden, die weitab liegen, weil die Brücke gebrochen ist. Denn auch bei der Wiederkehr des Gleichen war es bis jetzt immer so, daß nicht eine ganze Tradition gesprengt werden mußte. Daß von dem früheren immer noch Stücke geblieben und nur manches umgestaltet werden brauchte, ein allmähliches Hinübergehen, kein Sprung. Eine Anknüpfung an die unmittelbare Vergangenheit ist aber unmöglich. Naturalismus und Impressionismus sind kein Stil. Daraus folgt zwar nicht, daß wir diese uns nicht nur äußerlich und technisch berührende Periode einfach als längst überwundene, wertlos gewordene Richtung hinstellen dürfen. Junges schießt leicht über das Ziel. Aber anknüpfen daran ist Unmöglichkeit, und aus dieser erklärt sich das verächtliche Achselzucken. Und um dem Ausdruck unserer Zeit gerecht zu werden, in der auch etwas Mystisches liegt, als Sehnsucht geboren als Gegenpol zum Rationalismus, muß uns besonders die Gotik nahestehen. Und um dem sozialen Gedanken auch künstlerisch gerecht zu werden, greifen wir zur alten Bauernkunst, und Volkskunst ist immer naiv und einfach. Und weil wir mit unserem komplizierten Gefühls- und Verstandesmechanismus das Bedürfnis empfinden, die Fesseln des alten Europa abzustreifen, schweift unsere Sehnsucht in weite Ferne, wo wir Ursprüngliches, nicht Angekränkeltes erwarten, zu den Inseln im Ozean, wo harmonische Völker nur der Natur leben, oder wir steigen in die Schächte des Altertums und entdecken Ägypten und China wieder. Aber die dort gefundenen Elemente werden wieder zu neuen Problemen und werden nicht im Sinne des Eklektizismus angewendet. Das wäre wohl bequemer, aber entspräche nicht dem Zweck. Denn dem Ziele der neuen Stilgestaltung schwebt nicht eine müde Kultur vor — denn Eklektizismus hat immer etwas von Dekadenz — sondern eine kräftige Gestaltung in Farbe und Form. Die äußerlichen Wesenszüge sind schon so deutlich erkennbar, daß sie formuliert werden können.

Die Belebung der Fläche, die starke Linie und ihr Betonen, Farben nicht als Abklatsch der Natur, sondern als Träger von Stimmungen. Eine Vereinfachung im Ausdruck und dadurch seine Steigerung. Daß vorerst dadurch Überschwang, Brunst des Gefühls erwachsen muß, daß die Kraft mitunter zur rohen Gebärde wird, liegt auf der Hand. Den ästhetischen Maßstab sollen wir in dieser Sache vorerst auch nicht anlegen, eine Ästhetik von gestern war nie apodiktische Wahrheit. Das Werden eines neuen Stils



Max Burchartz. Hafen. Aquarell.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: L. Ey, Hannover.



Max Burchartz. Fahrt zur Stadt.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.

Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz“.



Max Burchartz. Garten.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf. / Bes.: Dr. Wahn, Crefeld.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz“.

ist auch wichtiger, weil hier das Ästhetische weder ein bewegendes Motiv ist, noch neben der Wichtigkeit dieser Tatsache, die mehr umfaßt wie schöngeistige Doktrinen, überhaupt in Frage kommt. Denn hier handelt es sich um das Bekennen einer Weltanschauung. Wäre in der neuen Bewegung ein starker nationaler Zug, so wäre für sie die Arbeit leichter, denn dann brauchte sie nur bei der Volkskunst ihres Stammes anknüpfen und weiterbauen. Aber unsere Welt der Maschinen und Industrie, das Laute des öffentlichen Lebens und seine Intensität lassen sich bei einer Zeitkunst nicht einfach wegleugnen. Wir sehen zwar, daß jene Schaffenden, die eng mit der Scholle verbunden in einsamen Tälern sitzen, in Ruhe und Muße abseits für sich eine Welt gestalten, die darum nicht schlechter ist. Wir beneiden sie vielleicht, achten, wenn wir gerechtes Maß bewahrt haben, ihre Art. Der Ausdruck der allgemeinen Empfindung ist aber diese Abgeschlossenheit nicht, denn trotz aller politischen Grenzen gehen wir doch einem Weltbürgertum entgegen und daher ist der neue Stil international orientiert.



Max Burchartʒ. Frau mit Blumen.
Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düſſeldorf. / Beſ.: Maler O. Hohlt, Hannover.
Zu dem Auffatʒ von L u d w i g B e i l „Max Burchartʒ“.

Es iſt eine mißliche Sache, Prophet ſein zu wollen und ohne genügenden Abſtand ein endgültiges Werturteil abzugeben; die Schlüſſe entſpringen ſubjektivem Empfinden, einem Inſtinkt, nicht ſtreng mathematiſchen Beweiſen. Iſt auch das Bild noch nicht ſcharf umriſſen, ſo ſehen wir doch ſchon den Kern, der Stil heißt. Niemand vermag zu ſagen, wie lange ſich der Expreſſionismus als Richtung behaupten wird. Denn daß er ſich durchgeſetʒt hat, ſteht außer Frage. Faſt ſcheint es, daß bei dem raſenden Tempo, den unſere ganze Entwicklung genommen hat — und dieſes Zeitmaß iſt immer ſchärfer geworden, nicht wie es erwünſcht wäre gelinder — die Tage von noch kürzerer Dauer ſind wie die des Impreſſionismus. Welche Stellung wir dazu einnehmen, iſt gleichgültig, berührt den weſentlichen Punkt nicht. Es iſt durchaus nicht notwendig,

daß jeder ins gleiche Horn stößt. Ganz starke Naturen sind immer Außenseiter gewesen oder geworden, waren sie vordem auch Bahnbrecher. Mag dem einen die Proselytenmache überflüssig erscheinen, mag er in vielem eine Mode sehen, er vergesse nicht, daß auch viel Idealismus dahinter steckt. Und die Einwendungen, daß manches verzerrt erscheine, ein Tafelbild bald aussehe wie ein Teppich oder ein Glasfenster, wie altes Email oder wie ein gotischer Holzschnitt, wir wollen sie gar nicht entkräften. Aber gerade darin zeigt sich eben das Ringen nach einem allgemeinen Stil, gerade darin liegt der Beweis, daß unsere ganze Zeit von einem Willen nach Stil erfüllt ist, weil sie sich dessen Notwendigkeit bewußt ward. Und dies ist das Werk des Expressionismus, darin wird sein bleibender Wert liegen. Wie der neue Stil aussehen wird, können wir noch nicht sehen, wohl aber daß seine Grundlagen bereits bestehen. Und damit ist eine neue große Epoche angebrochen. Ist sonst die Zukunft grau, hier leuchtet Hoffnung. Wir gehen wieder den Zeiten entgegen, wo die Kunst nicht neben dem Leben einhergeht, sondern ein Bestandteil von diesem ist. Freuen wir uns, daß wir den Anfang erleben durften.



Max Burchartz. Mann, Frau, Kind.

Mit Genehmigung der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf.
Zu dem Aufsatz von Ludwig Beil „Max Burchartz".

Emy Roeder / Über das Formproblem der Plastik

Mit 9 Abbildungen *Von ALFRED KUHN*

Es ist kein Zufall, daß die Plastik immer vor der Malerei kam und ihr zu allen Zeiten überlegen war. Nicht weil die Überführung des dreidimensionalen Tatbestandes in den zweidimensionalen optischen Eindruck schwerer ist, sondern weil plastisches Bilden die Urform künstlerischen Schaffens überhaupt darstellt, weil hier wie nirgendwo der Künstler das mystische Spasma des göttlichen Zeugens erlebt. Im Beginn des Schöpfungsmythus steht die Gestalt des aus einem Erdenkloß formenden Jahwe und im Beginn der Hesiodschen Theogonie der in gigantischer Zeugungsleidenschaft, in einem wahrhaft göttlichen Erosgefühl bildende Prometheus. Im Anfang war die Plastik.

Anders bei den Germanen. Aus dem Leib des erschlagenen Urriesen Ymir machen Odin, Wile und We die Welt. Sein Fleisch wird das Land, seine Knochen die Gebirge, sein Blut das Meer, seine Hirnschale die Himmelskugel. Nicht aus Erde werden die Menschen geknetet, sondern aus zwei Bäumen entstehen sie. Aus der Esche wird Ask, der Mann, aus der Erle Embla, das Weib. Man kann sich keine unplastischere, untastbarere Phantasie vorstellen. Alles ist hier maßlos, wogend, zerfließend, wie zerrissene Wolkengebilde, die im Gebirge des Nordens sich zu furchterregenden Gestalten auftürmen oder wie die dunklen Wälderschatten, in deren Tiefen die Unholde hausen.

Dieser grundsätzliche Unterschied zwischen orientalisch-antikem und nordischem Empfinden ist immer geblieben. Nie hat der nordische Mensch aus sich heraus das Wesen der Plastik zu erfassen vermocht, nie war sie ihm eine reine Angelegenheit des Tastsinns; als eine kubische, eine der Hand sich entgegenwölbende Schöpfung hat er diese Welt nie erlebt. Nicht grundlos war es im Norden, wo der Schnitzaltar entstand, auf dem Plastiken, nebeneinander in einer Ebene angeordnet, ihrer plastischen Einzelexistenz und Einzelfunktion entkleidet wurden, um einem Gemälde gleich malerische Dienste zu tun. Nicht grundlos war es der Norden, der die spätgotische Gewandfigur erschuf, auf deren zum unsinnlichen Schema eingeschrumpftem Leib das Gewand sich bläht, die Zipfel aufgewirbelt werden vom Wind und mitten im Schwung festgefroren scheinen. Es ist durchaus falsch, von der Plastik gotischer Faltenberge zu sprechen. Hier handelt es sich um das Lineament, dessen Wohllaut erlebt werden soll. Abtastbar ist eine gotische Gewandfigur nicht. Nur gesehen will sie werden. Mit dem Auge soll man dem Fluß ihrer Linien nachgleiten, den Rhythmus ihrer Schwingungen nachfühlen, hinein in die tiefen Schatten der Faltentäler und über die hellen Grate der Faltenberge.

Nicht anders im Barock. Nie war eine Epoche dem Wesen der Plastik ferner und ihren immanenten Gesetzen, die da sind Kubik, Statik, Dauer. Das Barock ist Illusionismus, ist Negation der Schwere, ist höchste Bewegung, Momentaneität. Eine Epoche, die alle Grenzen zwischen den Künsten aufhebt, die malerische Gebilde in plastische übergehen läßt, Wolken aus Stein oder aus vergoldetem Holz unter die Füße der Heiligen schiebt, und die immateriellen Strahlen des Lichtes in tastbare Formen zwingt, konnte wahre Plastik nicht hervorbringen.

Auch der Impressionismus konnte es nicht. Hier ist alles bewußt auf Sehwerte eingestellt. Der Name Rodin benennt die Epoche. Wie in der Gotik ist ihm der Lichteinfall alles. Das Licht arbeitet fast selbständig, gleichberechtigt neben dem Bildner. Das Augenblickshafte wird gezeigt, das ständig Wechselnde, Flackernde, Überraschende. Der Stein entzieht sich bewußt der Berührung. Man ist nie versucht, ihn abzutasten. Seine Epidermis spricht nicht zur Haut, sie stößt sie zurück und zwingt in die Ent-

fernung. Da erst entsteht das Bildwerk. Geisterhaft tauchen diese nebulosen, unkörperlichen Wesen aus dem Stein empor und scheinen zu zerfließen wie sie entstanden. Da spürt man nicht die harte Wölbung eines Schädels oder die Massigkeit eines Rumpfes, keine runden Beinsäulen tragen den schweren Leib. Und selbst die Bronzewerke wehren die tastende Hand ab. Nur in der Distanz bauen sie sich auf, und in den dunkeln Höhlen ihrer zerrissenen Flächen schafft das Licht ein unstetes, erschütterndes Leben.

Es ist nicht uninteressant, daß auch Adolf von Hildebrand, der klassizistische Reformator, nicht loskam von der gotischen Tradition des Schnitzaltares. Seine Einansicht, die er fordert, ist die Einansicht des Schnitzaltars, ist die Überführung des Kubischen in den Flächeneindruck des Bildes. Aber der südfranzösische Maler Cézanne, in der alten griechischen Kolonie, erlebte wieder die Rundheit. „Man betrachte die Natur nach Zylinder, Konus und Sphäre", diese Worte stehen im Eingang der modernen Plastik. Jetzt werden die Dinge wieder fest und tastbar. Ein Apfel ist für Cézanne eine harte runde Frucht, ein Becher hat Tiefe, ein Mensch einen Körper, ein Haus vier Kanten, die räumlich empfunden werden wollen. War die Plastik malerisch gewesen, so wird der Maler Cézanne plastisch. Der Impressionismus war die Epoche der Malerei. Die neue Zeit, mag man sie nennen wie man will, ist die Zeit der Plastik. An die Stelle der Auflösung der Form ist die Steigerung der Form getreten, an die Stelle des Momentanen, Zufälligen, an eine einzige Situation Gebundenen, das Dauernde, Überzeitliche, das aufs typische Reduzierte, an die Stelle der malerischen, auf einen ganz bestimmten Lichteinfall berechneten Zerklüftung der Oberfläche trat ihre Vereinfachung, die Lösung von der doch nur malerischen Prinzipien entstammenden Einansichtsforderung und eine energische Durchführung des dreidimensionalen Prinzips, so daß im wesentlichen allein noch dem Tastsinn entspringende, nicht aber mehr ausschließlich auf Beleuchtung beruhende optische Empfindungen geweckt werden sollen. An die nordische Kunst der Vergangenheit konnte nicht angeknüpft werden. Dies ist gezeigt worden, und die klassische Antike war ausgeschöpft in zwei plastischen Regenerationszeiten. So kam man nach Ägypten und dem Osten. Es sind dies natürlich nicht die einzigen Gründe. Brünstig bietet der Westen den erschöpften Leib den ewig erneuernden Kräfteströmen des Ostens. Die Plastik aber fand bei ihm die große monumentale Form, die Bejahung der Masse und der Schwere, Vermeidung jedes Augenblickseindrucks, Richtung auf das Ruhende, Überzeitliche und Ablehnung jeder Vermengung malerischer und plastischer Prinzipien.

So ist es keine Willkür, wenn die neuere Plastik sich gen Morgen wendet. Man vergleicht den Archaisierungs- und Exotisierungsprozeß von heute gerne mit jenem der Spätantike, und oft, gleich Spengler, mit vernichtender Konsequenz; aber mag die Bewegung in ihren tiefsten metaphysischen Wurzeln jener auch verwandt sein, für die Plastik als solche traf sich das Wollen der Zeit mit ihrer urinnersten, dem eigenen Gesetz erwachsenen Forderung.

Hoetger! So wie er Kubik erlebte, hatte man sie in Deutschland, wo Maillol nie recht bekannt geworden, noch nicht gesehen. Aus den bewußt katerlosen Gesichtern seiner Asiatinnen ist jeder Schatten gelöscht. Ihr Individualleben ist getilgt. Urhaft menschlich. Ewige Mütter und Schwestern des Lebenden. Es gibt Werke von Hoetger, deren erdenferne Ruhe der Geist der Veden umweht. Auf dieser Basis vollzog sich die Erneuerung der Plastik. Geht jene der Renaissance und des Klassizismus auf die Antike des 4. Jahrhunderts zurück, so erfrischt sich die heutige an den Schöpfungen des 6. Jahrhunderts, an Ägypten und am Osten. War aber einmal der Formenzwang der Vorbilder überwunden, so blieb die Erkenntnis des rein taktischen Charakters aller Plastik als unverlierbarer Gewinn zurück und ihr Sinn als Symbol des Überzeitlichen.

* * *

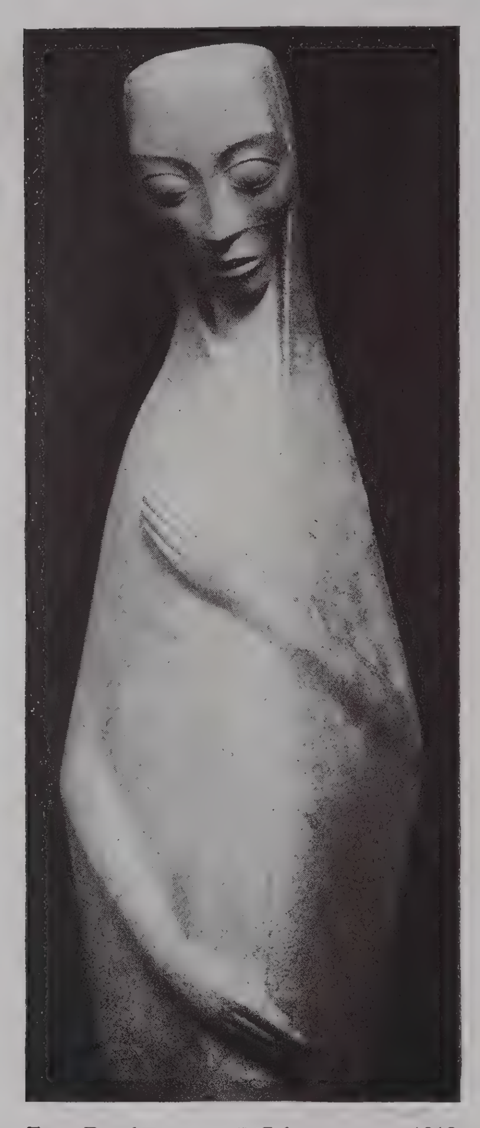


Emy Roeder. Pferde. 1919.



Emy Roeder. Frau aus dem Moor. 1918.

Das ſind die Bezirke, in denen das Schaffen der ehemaligen Hoetger-Schülerin, Emy Roeder, ſich bewegt. Von Anfang an iſt die Plaſtik als Kunſt des Taſtbaren begriffen. Nie kommen dagegen Verſtöße vor. Nirgends klafft die Maſſe, nirgends wird dem Licht Gelegenheit zu eigenmächtigem Spiel gegeben. Man findet keine gebrechlichen Formen, keine dünnen Gelenke oder leichte Gewänder. Das Haar wird als unplaſtiſch empfunden und entweder durch eine Kappe bedeckt oder kappenhaft zuſammengenommen, manchmal ornamental angedeutet. Die Grenzen des Handwerks werden deutlich gezeigt. Illuſioniſtiſche Täuſchung gibt es nicht. Ein Augapfel iſt rund, taſtbar. Die Konſequenz wird nicht umgangen. Den Blick durch ein ſchwarzes Loch zu ſuggerieren, wird abgelehnt. Plaſtik iſt Ruhe. Ihr Weſen widerſtrebt dem Momentanen, dem Wechſelnden, dem Überraſchenden. Von Anfang an hat Emy Roeder dies ge-



Emy Roeder. Schwangere. 1919.

fühlt. Die Körper ihrer Figuren ſtehen, ſie ſind auf ihren Beinen feſt gegründet. Noch ſpürt man die ägyptiſchen Ahnen dieſer Kunſt.

Dann folgt die Blickbereinigung. Das lebende Modell wird von neuem ſtudiert. Jeder Form wird nachgegangen, jede auf ihre Plaſtizität geprüft. Das Repertoire erweitert ſich, die Beherrſchung der Natur wird erlangt und dadurch die Befreiung von der Natur. Die Auseinanderſetzung mit Hoetger beginnt. Sie ſetzt beim Porträt ein. Bewußt wird jede exotiſche Form vermieden. Der Aufbau des Schädels, ſein Gefüge, ſeine Flächen und deren Verhältnis zueinander werden ſtudiert, als wäre es das erſtemal. Wie eine Stirn eigenwillig ſich vorwölbt, ein Hinterkopf jäh abſtürzt, Kinnbacken in ihrer malmenden Härte das Geſicht tragen, der Naſe knochigknolliger Vorbau aus der Maſſe herausſtrebt, dem wird nachgegangen. Aber alles wird in plaſtiſche Sprache



Emy Roeder. Pubertät. 1918.

übertragen. Unter den Händen weitet die Form sich aus, wächst und wird ruhig. Diese Beruhigung ist den Porträtköpfen Emy Roeders eigen. Die Menschen sind auf ihr Grundwesen reduziert. So hebt sich das Individuelle zum Allgemeinen, zum Typischen, aus dem Zufälligen wird das Notwendige, aus dem Momentanen das Dauernde.

Nicht anders die Entwicklung der Vollfigur. Nach teils exotisierenden, teils naturalistischen Schwankungen der Frühzeit wird noch einmal voraussetzungslos an den Akt herangetreten. Ähnlich wie beim Porträtkopf wird die Überwindung der Natur der Preis ihres Studiums. Vier Frauenfiguren entstehen. Vier Stationen der weiblichen Passion. Sie rücken Emy Roeder in die erste Reihe der zeitgenössischen Plastiker.

Man könnte sowohl die Halbfigur des Mädchens als auch die Vollfigur Pubertät nennen. In beiden spricht sich dasselbe aus. Die Arme fest an den Körper gepreßt, als zöge

es ſich vor dem Unbekannten in ſich zuſammen, blickt das Mädchen ins Weite. Die Formen ſind überaus herb, faſt dürftig. Nirgends weiche Rundlichkeiten, nirgends jene jugendliche Fülle, die ſich mit dem traditionellen Begriff des erblühten Mädchens verbindet. Denn erblüht iſt dieſes Mädchen noch nicht. Es erwacht erſt. Noch hat der Körper alle Eckigkeiten der Übergangszeit und der Geiſt die völlige Unberührtheit. Eben fällt das Kindſein ab, Stück für Stück, und Dunkles erfüllt mit qualvoller Ahnung. Wie hier der Vorwurf erſt in der Halbfigur angegriffen wurde, um dann noch einmal in der Vollfigur gelöſt zu werden, ſo iſt das Thema der Kindtragung ebenfalls zuerſt in einer Halbfigur aufgenommen worden. Beide Frauen blicken in ſich hinein und horchen nach innen. Man denkt bei der „Frau aus dem Moor“ unwillkürlich an die Madonna der alten Kunſt, die in ſich hineinſinkend die Botſchaft empfängt. Weit öffnen ſich die ſchauenden Augen vor dem Myſterium, das ſich in ihr vollzieht. Die Vollfigur führt weiter. Aus der Empfangenden iſt die Hochſchwangere geworden. Der gewölbte Leib trägt einen Heiland. Die Züge des Geſichtes ſind noch ſchärfer und gedrängter, alle Formen ſind eingeſchrumpft, damit das Neue wachſe. Ganz dünn ſind die Arme und legen ſich ſchützend vor den Dom des Leibes. Aus der beglückten Erſchütterung iſt die tiefe Schwere innerer Ahnung geworden. Aber der Kopf iſt leicht geneigt: ecce ancilla domini. In dieſer Geſtalt, die letzte des bisherigen Roederſchen Schaffens, iſt ein Höhepunkt erreicht.

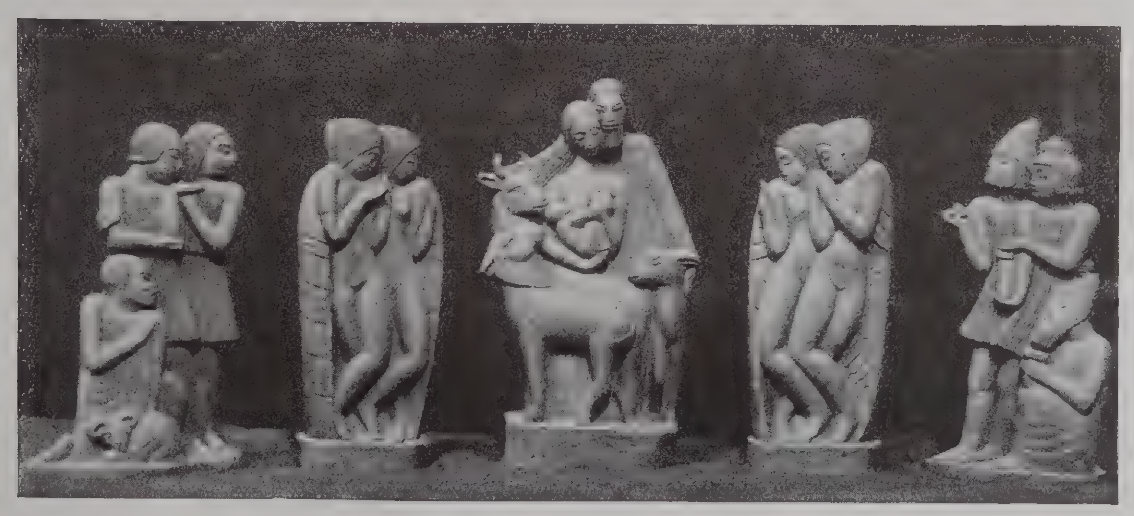
Auch plaſtiſch vollzieht ſich in der Frauenreihe eine Entwicklung. Die Form reduziert ſich immer mehr. Der zerſtreuende Akt wird verlaſſen, und die menſchliche Geſtalt durch ein bewußt unſtofflich behandeltes Gewand zuſammengefaßt. Nicht einmal die Einziehung des Halſes wird mehr konzediert oder die Ausbauchungen des Haares. Neben das Erlebnis der abtaſtbaren Form iſt nunmehr jenes der großen geſchloſſenen Maſſe getreten und die Idee der plaſtiſchen Iſolierung im Raume. Ewig einſam ſind die Menſchen. Jeder wandelt in ſeinem Bezirke. Unſichtbar trägt er ſeinen Raum um ſich. Sonderbar, im großen, kollektiven, ſozialen Zuge der neueren Kunſt führt die Plaſtik immer wieder auf die Einſamkeit des Individuums. Wahre Plaſtik iſt unſozial. Eine Figur wie die Schwangere zwingt auch in die Ferne wie eine Figur Rodins, aber nicht aus viſuellen Gründen. Sie iſt ſublimierte Plaſtik. Sie iſt Auflöſung des Stofflichen in der Idee, ſie iſt Objektivation des Unendlichen im Endlichen. Niemand wird mehr jene charakteriſtiſche Taſtſenſation in Daumen und Zeigefinger vor einem ſolchen Werke empfinden. Der abſolute Raum umſchließt es und trennt es vom Reiche des Greifbaren. Aus der ſenſualiſtiſchen Plaſtik hat ſich die ideelle Plaſtik erhoben.

Neben der gezeigten Entwicklungsreihe geht eine zweite. In ihr geht Emy Roeder dem Problem der Bewegung nach. Durch die ganze moderne Plaſtik klafft ein Riß zwiſchen Monumentalplaſtik im Sinne unbedingter Ruhe und Beharrung und Bewegungsplaſtik im Sinne höchſter Rhythmiſierung. Beidem liegen Elemente der heutigen Kultur zugrunde. Öſtlicher Quietismus und Kontemplation und weſtlich-gotiſche Unruhe und Extenſion. Das, was man mit dem Namen Expreſſionismus bezeichnet, iſt dem letzteren am nächſten. Ich nenne Archipenko und Fiori. Das Extatiſche, vom inneren Zwang Aufgeſchleuderte, was ſich in brünſtiger Torſion aus ſich ſelbſt heraus zu winden ſtrebt, in der raſenden Bewegung der Großſtadt ſein Gleichnis findet, in den blitzſchießenden Schnellbahnen, den ſich überſtürzenden Häuſerkatarakten, und dem Sauſen der in den Schwung der Straße hinausgeſtoßenen Menſchen. Der weſtliche Tatenmenſch, der von Aktion zu Aktion eilt, iſt der Vater dieſer Kunſt, er iſt aber auch nur der Sohn der Gotik und des Barock. Genau dieſelbe extatiſche Formenſprache hier wie dort. Die

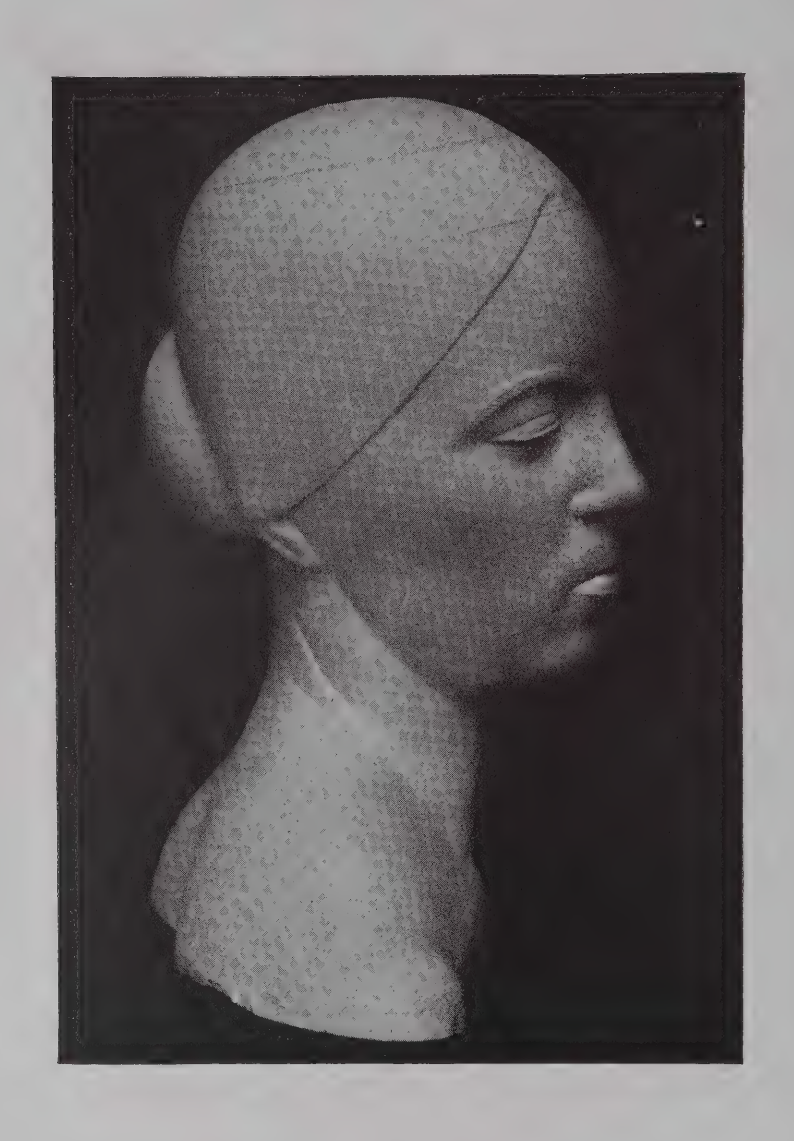
Windung spätgotischer Heiligen, der Vertikaldrang der mittelalterlichen Kathedralen, deren Streben und Bögen neurasthenisch emporschießen, um rechts und links atemlos ihre Krabben abzuwerfen, die in die Höhe gezogenen, in qualvoller Unruhe sich drehenden Figuren, die auseinanderfahrenden Giebel, die aus dem Gebäudeblock eigensinnig nach vorne stoßenden Risaliten, kurz die ganze betäubende Orchestrierung des Barocks ist dem Empfinden der expressionistischen Bewegungskunst innig verwandt, ja man darf wohl sagen, diese ist die legitime Erbin jener.

Was die Antike dem von der Erschütterung der Kreuzzüge erschöpften Gotiker und dem vom Rausch der Gegenreformation ernüchterten Menschen des 18. Jahrhunderts war, was die Italienfahrten für den zerquälten Nordländer bedeuteten, das ist heute die östliche Kunst für den Europäer. Er sieht sie, wie Dürer die italische Schönheit gesehen, als eine Kunst des reinen Seins, jener überirdischen Ruhe, die ihm versagt ist. Immer wieder muß der nordische Mensch sie suchen, immer wieder von ihr seine Erlösung erwarten. Aber immer wieder treibt ihn sein eigenes Blut zurück zu den gotischen Gebilden seiner Heimat. Der Riß in der modernen Plastik ist der Riß in der Seele des Nordländers überhaupt. Auch im Schaffen Emy Roeders ist er spürbar. Ein Beispiel ist die Figur des Knaben, ein Frühwerk. Die sich in Lebensqual windende Linie wird nicht wie in der Gotik in transzendentalem Drang nach oben über sich selbst hinausgetrieben, sondern fließt ruhefindend in sich selbst, in das eigene Sein zurück. Ein ins Östliche transponierter Euphorion.

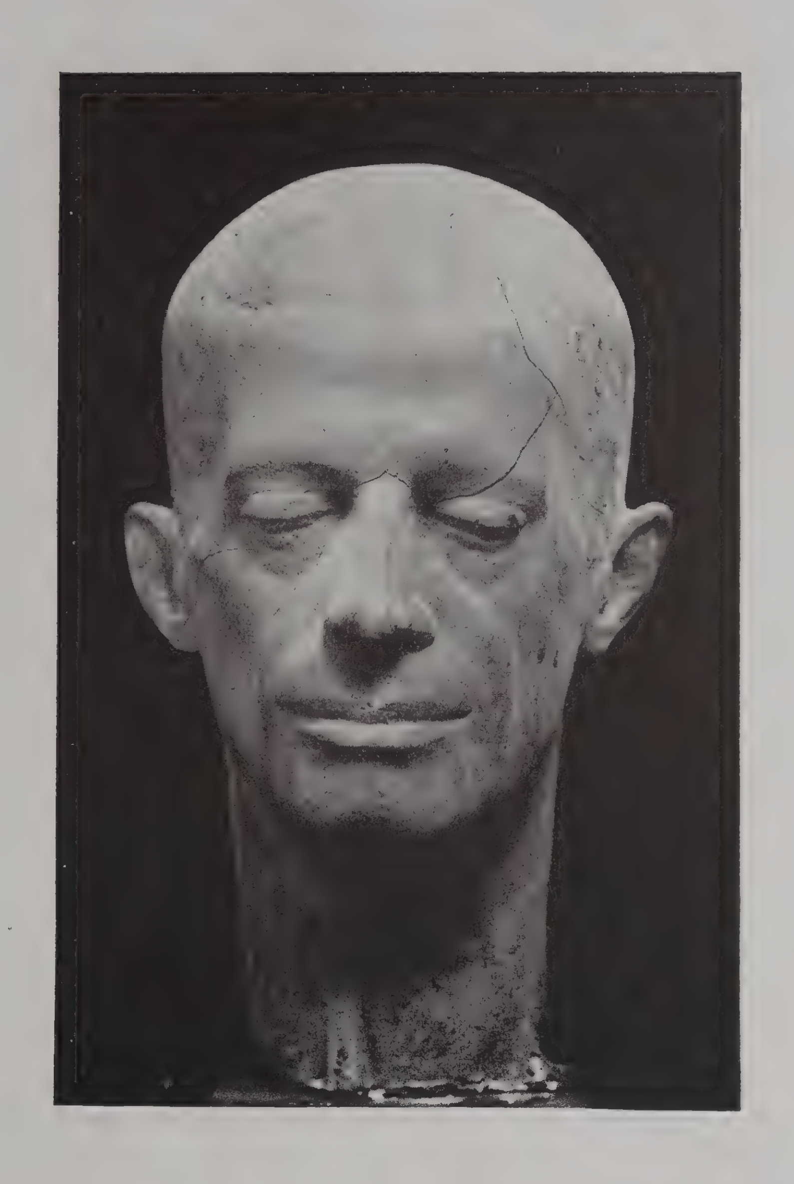
Zweimal hat Emy Roeder das Problem aufgenommen, zwei Pferde in Beziehung zueinander zu bilden. In der letzten Fassung, die hier gegeben wird, siegt wieder östliches Sein über westlichen Bewegungsdrang. Das Augenblickshafte eines momentanen Zustandes ist gelöscht durch die Aufhebung des Vorwärtsductus in der Rückwärtsbewegung des Kopfes. Dazu tritt eine weitgehende Abstraktion. Die Linie läuft in sich selbst zurück, beruhigt aufgenommen von der breit gelagerten Masse des jugendlichen Pferdeleibes. Symbolhaft erklingt das Thema der Mütterlichkeit, urhaft, ewig, Mensch und Tier gemeinsam. Das Individuelle ausgeweitet zum Allgemeinen, Mensch und Tier verbunden im Prinzip des Lebens.



Emy Roeder. Krippe. 1916.



Emy Roeder. Die Tänzerin S. 1914.



Emy Roeder. Bildnis W. 1918.



Emy Roeder. Knabentorſo. 1915.

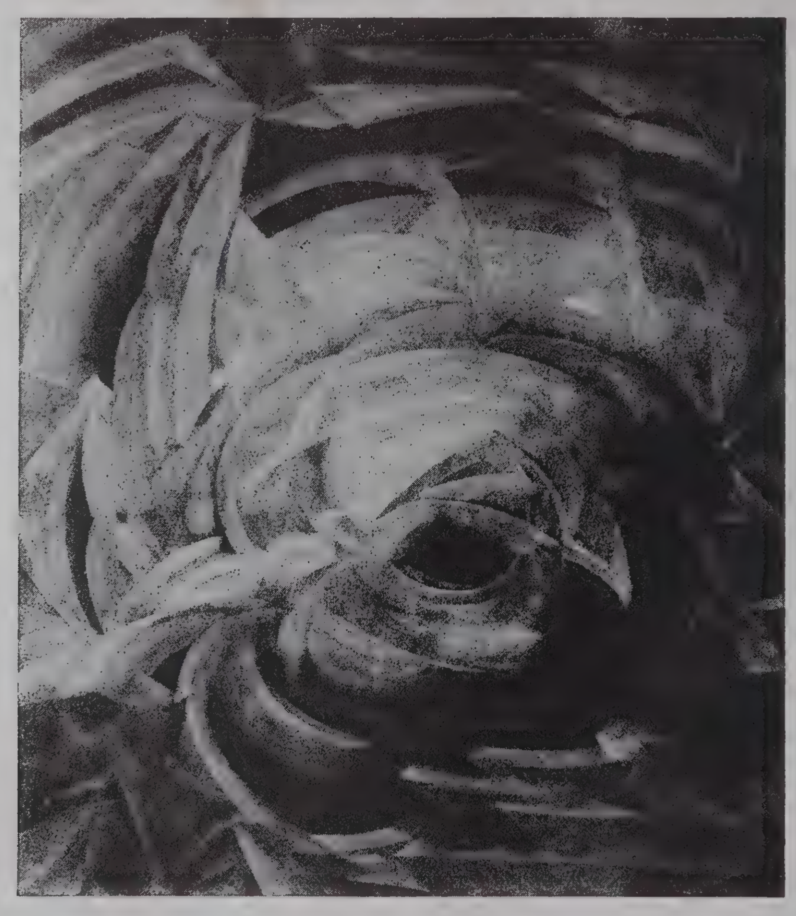


Emy Roeder. Mädchenbüste. 1918.

Walt Laurent

Mit 2 Abbildungen | Von THEODOR DÄUBLER

Kandinſky iſt der radikalſte Koloriſt! Ihm kommt es nicht nur, wie ſchon den Impreſſioniſten, faſt gar nicht auf das Gegenſtändliche an, ſondern er ſchaut es überhaupt nicht mehr. Seine Farben atmen, pulſen abſolut geſetzt: ſie fiebern, ohne Begebenheiten zurecht tuſchen zu müſſen. In ihnen gibts ſeeliſche Ebbe und Flut. Sie umſchreiben, ergänzen nichts: ſondern ſind. Sie leuchten, verſtrömen, erträumen ſich ſelbſt: verzaubern, entwundern zugleich. Der Ruſſe Kandinſky iſt heute ſchon bekannt, wird wenig verſtanden: aber ſtark bekämpft, ſogar verhöhnt, was ſchon allerhand zu bedeuten hat. Der Deutſche Walt Laurent, von ihm ganz unbeeinflußt, ſteht beſtimmt zu ihm polar. Folglich ſind beide Künſtler, ohne es zu wiſſen, voneinander abhängig. Oder beſſer geſagt: einander anhängig. Walt Laurent kennt kaum einer. Er wird noch nicht angegriffen, geſchweige denn irgendwie lebhaft empfunden. Seine Viſion wirkt viel gefügter, formſtrenger, man möchte ſagen: zeichneriſcher als die des bedeutenden Ruſſen. Trotzdem iſt auch Laurent: Menſch der Farbe. Dies vor allem! Zugleich aber auch noch Zufallskubiſt. Ich meine das bei dieſem logiſchen, geſetz-



Walt Laurent. Kompoſition. November 1918.



Walt Laurent. Kompoſition. Mai 1919.

mäßigſten Künſtler im Sinne von nicht ſchulmäßiger Kubiſt. Inſofern er aber doch einer iſt, muß man das einem Zufall zuſchreiben, keinem Drinſtehn in der Entwicklung dieſer Richtung. Es gibt vielleicht Zerfallskubismus und zugleich Aufbaukubismus; es handelt ſich um die Betrachtungsweiſe, durch die man an ein ſolches Werk von entſcheidender Bedeutung herantritt! Die kubiſtiſchen Elemente bei Laurent wären jedoch vorhanden, ohne daß er jemals einen Picaſſo, einen Braque, Gleizes oder Metzinger hätte ſehen müſſen. Ihm liegt das Abſtrakte durchaus im Blut! Oft ſchöpft er Exploſionen: geometriſche Granatenſplitter, hervorgebrochen aus einem intenſivſten Farbenkern, rhythmiſieren ſich da zu einem Bildganzen. Alſo doch etwas vom Zerfallkubismus? Vor allem ſteht eines ſicher: er iſt kein Würfelkünſtler! Auch kein Traumgaukler: er weiß Trümmer Traum als Einheit zu organiſieren, abſolut einzuſetzen. Er verſteht's, geſtaltloſem Chaos ein Rückgrat zu geben: er kennt die Geheimniſſe der Struktur einer Gräte. Auch die der Rippe. Ja, feſtigende Rippen legt er um ſeinen Farbenrauſch. Purpurnes Fieber kann er zum Blutwerden anleiten. Seinen Gerippungen, elaſtiſchen Verkörperungen, voll von Atemmöglichkeit für Farben, ſtellt er männlichſt trotzige Baſaltungen in der eignen Seele entgegen. Korngelbe. Frühlingsgrüne. Er weiß: die

Welt muß ſchließlich doch zerfallen! Der Apoſtel Paulus aber ſpricht einmal von dem, der die Welt trotzdem zuſammenhält. Um ſeine telluriſche Zentrifugalwelt legt nun auch Laurent Ringe oder ſogar Dauben. Viertelringe, die gerippхaft rhythmiſiert werden müſſen. Und das alles ereignet ſich durch Manneskraft. Sie wird in ſeinem Geſicht, vor unſern Sinnen, zu ſtarker Zucht gehämmert. Das weibliche Element iſt ihm farbenreiche, farbendurchbrodelte Chaotik, die erſt zur Geſtalt gezwungen werden muß. Nicht ein Ereignis ſtellt er vor uns, ſondern den ſchöpferiſchen Prozeß. Keinen Apollo, keinen Zeus bringt er: Titanenarbeit ereignet ſich vor unſerm Hingeſinntſein in das Verſenktbleiben dieſes Farbenbändigers. Alſo Laurent ſteht der Muſik recht nahe. Er verſucht es, ebenſo wie Kandinſky, wie in der Dichtung einigemal Auguſt Stramm, die Wehen der Geburt bei eignem Werkvollbringen zu geben. Er hat den Aufſtieg durch die Zeit: noch deutlicher als die Futuriſten! Darum, nicht aus literariſchen Gründen, kann ſeine Kunſt dichteriſch, beſonders aber muſikhaft genannt werden. Mit Muſik, die ſich uns durch Töne darbringt, hat ſolche Malerei jedoch nichts zu tun. Laurent iſt durchaus Augenmenſch, daher hat er auch ſeinen Pilger eigentlich als Rieſenauge, das eine undeutliche Geſtalt durch die Welt trägt, geſtaltet. Er ſehnt ſich, ganz Seele, nach einem Ziel. Das Ziel ſpringt jedoch auch dieſem Menſchen, der ſich in undeutlichem Grün durch Blau hindurchtappt, entgegen: ins Auge. Jeder Vorgang, der ſich folgerichtig, nacheinander, als ſein Erlebnis, abſpielt, bleibt immer ein Ereignis durch ſcharfes Sehen. Sonſt würde Laurent nicht malen.

Er iſt einer der wenigen Künſtler, in denen ſich ſpontan eine junge Möglichkeit für die Zukunft ankündigt.

Karl Schmidt-Rottluff

Von WILHELM R. VALENTINER
Mit 16 Abbildungen

I.

Nicht leicht iſt das Los der Menſchen in den wirren Zeiten, in denen die wirklichen und die geiſtigen Schlachten für eine ferne Zukunft geſchlagen werden. Weniger ſchwer tragen die Generationen am Leben, die inmitten gefeſtigter Anſchauungen ſtehen, zumal wenn es ihnen gelang, große politiſche Träume in die Wirklichkeit umzuſetzen. Wir aber, die wir das Alte zerſchlagen und das Neue noch nicht gefunden haben, die wir lieber am Aufbau einer neuen geiſtigen Anſchauung als an dem eines Staatsweſens mithelfen, ſind nicht glücklich zu preiſen.

Der künſtleriſch empfindende Menſch, der wohl den beſſeren Teil im gegenwärtigen Deutſchland bildet, iſt mit ſeiner ewig zitternden Seele weniger zum Glück geboren als der Mann der Tat; und gleichwohl iſt in keinem das Glücksbegehren ſtärker als in ihm. Würde er nicht jederzeit alles, was er beſitzt, für einen Augenblick des höchſten Glückes hingeben? Und doch weiß er ſo gut wie einer, daß niemals das Glück, ſondern allein geiſtige Förderung das Ziel menſchlichen Strebens ſein ſoll. Wie iſt ihm, dem in einer chaotiſchen Zeit Lebenden, da alles unter ſeinen Füßen wankt und eine alte Welt mit ihrer Geſellſchaft, ihrer Kultur, ihrer Religion verſunken iſt, wie iſt ihm, der doch niemals von dem menſchlichen Wunſche ſich anzulehnen freikommt, zu helfen, damit er nicht den Halt verliere und zugrunde gehe?

Er halte ſich feſt an das, was allein ſein Heil ausmacht, nicht an die Güter der Welt — das iſt nie ſeine Sache geweſen — doch auch nicht an das zweifelhafte Glück, das ihm durch Freundſchaft und Liebe von Mitmenſchen werden könnte — haben ſie doch ſelbſt heute keinen Halt mehr —, ſondern an die Kraft, die ihm aus der Bewunderung der großen geiſtigen Schöpfungen, beſonders der ſeiner eigenen Zeit, fließen kann; denn in ihnen iſt ſein eigenes ſchwaches Wollen verklärt. Er halte ſich feſt an die geiſtigen Führer ſeiner Generation, die ihn fördern und beglücken werden, wenn er nur den Mut hat, ſich ihnen hinzugeben.

Es wäre doch wahrhaftig ein Wunder, wenn dieſe Zeiten ſtärkſten ſeeliſchen Kampfes nicht ſolche führenden Geiſter ausgeſpieen hätten! Und ſo ſind ſie denn für den, der Augen zu ſehen hat, auch längſt ſchon da; wer ſie aber nicht ſieht, möge immerhin denen glauben, die von der Wahrhaftigkeit ihrer inneren Erlebniſſe — dieſem alleinigen Maßſtabe für allgemeine Werte — überzeugt ſind. Haben ſie ſich nicht ſchon einmal verſpotten laſſen müſſen, als ſie vor zwanzig Jahren für Männer wie van Gogh und Cézanne, die jetzt längſt anerkannt ſind, eintraten? Mögen die Ungläubigen und die Niebekehrbaren weiter lachen — wer zuletzt lacht, lacht am beſten — wir wollen nicht nachlaſſen, für die einzutreten, die wir für die Träger unſerer neuen Kultur halten. Einer von ihnen iſt Karl Schmidt-Rottluff.

* * *

Seine Kunſt verlangt, daß man ſich ihr rückhaltlos hingebe. Sie iſt keine Kunſt des Vergleiches oder des Überganges. Obgleich ſie ſelbſt der Zuſammenhänge mit der Vergangenheit keineswegs entbehrt, beanſprucht ſie doch wie alles Neue und Bedeutende völlig eigene Geltung, eine Bewertung aus ſich ſelbſt heraus.

Ihr Weſen erſcheint energiſcher und konzentrierter als das der meiſten neuen Erſcheinungen der gegenwärtigen Kunſt. Bald mehr formalen Problemen, bald ganz dem inneren Ausdruck zugewandt, gibt ſich der Künſtler immer mit vollkommener Ein-

deutigkeit. Schon äußerlich iſt der Gegenſtand der Darſtellung durch nur wenige Formen, ſei es der Landſchaft, des Stillebens oder der menſchlichen Figur klar umgrenzt. Selten treten mehr als zwei oder drei Figuren in den Kompoſitionen auf und, je weniger es ſind, deſto mehr iſt die Kraft des Ausdruckes geſammelt. So monumental dieſe Kunſt ihrem innerſten Weſen nach iſt, ſo ſehr ſie ſich zur Wandmalerei eignen würde, ſo entſpräche ihr doch nichts weniger als eine gehäufte Figurenkompoſition oder eine Anordnung mit langen Reihen von Geſtalten im Stil der Fresken älterer Zeit. Denn ſie ſucht einen beſtimmten Ausdruck, eine deutlich erfaßte Stimmung bis zum Letzten zu verfolgen und vermag dies am beſten, indem ſie eine einzelne Geſtalt zum Träger dieſer Stimmung macht, ja ſie völlig mit ihr durchtränkt. Die Form wird auf die weſentlichſten Elemente zurückgeführt, wunderbarerweiſe jedoch, ohne daß ihr innerer Reichtum im geringſten verloren ginge, ja es iſt, als werde dieſe Form in der reinen Geiſtigkeit, die hinter allen ſichtbaren Dingen liegt, nun erſt enthüllt.

Man hat dieſe Kunſt phantaſielos geſcholten, weil ihr jene Phantaſie fremd iſt, die in allerhand Märchenländern umherſchweift und ohne ſich eigentlich von der Erde zu entfernen, nur ihre äußerlichen Formen anders zuſammenſetzt, mit ihnen ſpielt. Tatſächlich geht die Leiſtung dieſer Kunſt weit darüber hinaus. Sie hat die Fäden, die den Menſchen mit dem unmittelbaren Naturbild verbindet, kühn zerſchnitten. Sie hat ſich eine eigene Welt geſchaffen, aus der heraus ſie ihre Geſichte mit all der Realität geſtaltet, die dem von der Exiſtenz dieſer ſeiner eigenen jenſeitigen Welt völlig Überzeugten zu eigen iſt. Mit ganz anderer Kraft der inneren Überzeugung als jene Malerei im Märchenſtil, die uns als das typiſch Deutſche ſo oft hingeſtellt worden iſt, tritt ſie vor uns hin, uns die klaren Formen ihres geiſtigen, ja tranſzendenten Ausdruckes mit vollen Händen darreichend. Darum iſt auch von ihr viel eher die über das Nationale hinausgehende Wirkung zu erwarten, die wir der deutſchen Kunſt nach jahrhundertelanger Mißachtung bei anderen Völkern wünſchen möchten. Wie immer aber ihre internationale Bedeutung ſein mag, für uns iſt ſie die wahre Kunſt des neuen Anfanges. Feſt und beſtimmt ſchreitet ſie ihren großen Zielen zu, die beruhigende Wirkung ausſtrömend, die allem Unentwegten zu eigen iſt.

* * *

Wer ſolche neuen Wege geht, muß von einem ſtarken Willen, einem klaren Verſtand geleitet ſein. Alles Weiche und Liebliche wird ihm ferne liegen. Das Ernſte und Großartige muß ihn vor allem bewegen. Auch das Düſtere und Schwermütige kann ihm nicht fremd ſein. Denn der eigenwillig Fortſchreitende muß es als tragiſch empfinden, daß es zuletzt keine Weggenoſſen für ihn gibt. Dieſe Kunſt ſteht wie alles ſtark Perſönliche im letzten Grunde für ſich allein, ohne Gleichſtrebende, ohne verſtändnisvolle Schüler, unnahbar und faſt unbeeinflußt.

Wohl hatte ſich der Künſtler anfangs einer Gruppe angeſchloſſen, die beſtimmt ſchien, im Kunſtleben der Gegenwart etwas wie eine Schule zu bilden, der Dresdner Vereinigung der „Brücke“, der auch Heckel, Kirchner, Pechſtein und als der geiſtige Bahnbrecher der jungen Kunſt während eines Jahres Nolde angehörten. Etwas Einheitliches, in ſich Verwandtes ſchien ſich hier zu geſtalten: die Werke der jüngeren Künſtler aus der erſten Zeit ihrer Vereinigung (1906—1909) fügen ſich trotz des eigenen Stiles jedes ihrer Mitglieder gut zu einem, wenngleich mannigfaltigen Geſamtbild zuſammen. Aber dieſer Zuſammenhang beſtand nur ſolange, als die Künſtler noch auf der Suche waren. Als ſich jeder ſelbſt gefunden hatte, trennten ſich die Wege. 1913 löſte ſich die „Brücke“



Abb. 1. Karl Schmidt-Rottluff. Mondschein. 1919.

auf; Schmidt-Rottluff siedelte ebenso wie Heckel und Pechstein nach Berlin über, das in seine geistig wenig geordneten Verhältnisse — merkwürdig genug! — trotz seines vielbejammerten moralischen und politischen Verfalls, vielleicht gerade deshalb, die besten künstlerischen Kräfte Deutschlands zog.

Vergleicht man die Kunst Schmidt-Rottluffs mit der dieser Gleichstrebenden aus der Dresdner Zeit, so wird ihr ausgesprochener Willensgehalt, ihr fester innerer Aufbau, ihre starke, plastische Formengebung und ihre durchdringende Farbenenergie besonders deutlich.

Daß Sachsen die Heimat des Künstlers ist (sein zweiter Name ist nach seinem Geburtsort unweit Chemnitz gewählt), ist gewiß nicht zufällig, obgleich man sich zuerst wundern mag, daß dieses Land, dessen Bevölkerung den weichen, slawischen Einschlag nicht verleugnet, eine Kunst von solcher Stilstrenge hervorbrachte. Die sächsische Mischung des Germanen- und Slawentums ist von jeher bedeutungsvoll für das deutsche Geistesleben besonders auf religiösem und musikalischem Gebiet von Luther bis Bach und weiter bis zu den Romantikern in der Musik gewesen, und so scheinen auf dieser religiös-musikalischen Grundlage vergangener Jahrhunderte nun auch die fruchtbarsten Gedanken der neuen deutschen Kunst hervorgewachsen zu sein, gefördert durch die vom Osten neuerdings hereindringende Kultur, aus der die Revolution hervorging. Mit wenigen großen Ausnahmen kommen die bedeutendsten deutschen Künstler der Gegen-

wart aus deutsch-slawischen Grenzgebieten, aus Sachsen wie Schmidt-Rottluff, Heckel, Kirchner, Pechstein, Kolbe, aus Schlesien wie Poelzig, Meidner, Otto Müller, aus Deutsch-Österreich wie Kokoschka; und auch diese Ausnahmen, wie vor allem Nolde und weiter Marc, Feininger, Klein, Rohlfs, Klee u. a. sind alles andere als westlich orientiert.

Die östliche Tendenz scheint nun auch keineswegs in der Kunst Schmidt-Rottluffs zu fehlen. Freilich äußert sie sich nicht wie sonst bisweilen in Weichheit, Formlosigkeit und Gefühlsschwelgerei. Aber die visionäre Kraft, die aus ihr hervorleuchtet, der Zug zur Mystik in einigen religiösen Werken, das Verharren mancher seiner Gestalten in einem dumpfen Dämmerzustand mag wohl in Zusammenhang mit östlichem Seelenleben gebracht werden. Vor einem Bild wie der Abendlandschaft mit der im Mondschein wandelnden Gestalt (Abb. 1) werden Empfindungen wach, wie vor frühen ostasiatischen Gemälden, die dem Künstler schwerlich bekannt oder doch gewiß nicht im Sinne lagen, nicht als ob im Äußeren irgendwelche Verwandtschaft bestünde, aber hier lebt und webt in Landschaft und im Ausdruck der Gestalt ganz jener „geistige Rhythmus" der Ostasiaten, der von einem der ältesten Kunstkritiker, dem Chinesen Hsieh Ho (6. Jahrhundert), als das erste Erfordernis aller großen Kunst bezeichnet wird.

Und so hat die Kunst Schmidt-Rottluffs trotz aller germanischen Härte und Männlichkeit, die vielleicht durch holländische Einflüsse von seiner Mutter her mitbedingt sind, doch auch ein östliches, stark sinnliches Empfinden für das Blühen in Mensch und Natur, ja eine versteckte Sehnsucht nach Hingabe, die sich freilich meist in sich selbst verschließt, wenn sie sich aber plötzlich enthüllt, in ihrer Unaufhaltsamkeit um so ergreifender wirkt. Freilich wer will es entscheiden, ob es sich hier um völkisch bedingte oder vielmehr um persönliche, ins allgemein Menschliche gesteigerte Eigenschaften handelt, ob sich hier nicht einfach die ewig unveränderliche Doppelnatur des künstlerischen Menschen im verklärten Bild einer aufmerksamen Kunst darstellt, jene Doppelnatur, die im faustischen Sinne zwischen kraftvoller Selbsterhebung und leidenschaftlichem Ergreifen alles Irdischen auf- und niedersteigt?

Solche historisch wissenschaftliche Fragen mögen spätere Zeiten stärker fesseln als eine kämpfende Gegenwart, die aus dem Bewußtsein des Mitbesitzes und Miterlebens der neuen Ideen, welche diese Kunst uns bringt, die größte Freude schöpfen soll.

II.

Es war ein weiter Weg, den der Künstler gehen mußte, ehe er zu dem machtvollen Stil gelangte, der seine Werke jetzt bildet und der dem Freunde seiner Kunst schon als ein Endziel erscheint, während er für ihn selbst vielleicht nur ein Übergang zu höheren Stufen ist. Aber doch ist wie bei allen entschiedenen Naturen sein Wesen von Anfang an klar vorgezeichnet und enthüllt sich dem, der seine späteren Werke kennt, leicht auch in den früheren.

Die Werke von 1906—1910 etwa (der Künstler ist 1884 geboren) zeigen noch deutlich den Zusammenhang mit dem Impressionismus. Es wird ein Ausschnitt aus der Natur treulich wiedergegeben und ihm mit flackernder Technik die flüchtige Bewegung mitgeteilt, die bei Sonnenlicht darüber hinzittert. Die Schärfe in der Beobachtung des Licht- und Farbenspieles, die Sicherheit in der Wiedergabe der Naturformen mit wenigen meisterhaften Strichen gibt dem Können der besten impressionistischen Meister nichts nach. Der Künstler geht aber sogleich einen Schritt weiter: die zerstückelte Malweise der Impressionisten ist in größeren Flecken zusammengefaßt, die Akzente, die durch die Haupt-



Abb. 2. Karl Schmidt-Rottluff. Bildnis S. G. 1911.

linien gegeben werden, ſind beſtimmter, es iſt mehr Struktur im Bilde. Vor allem aber äußert ſich ein leidenſchaftliches, vorwärtsdrängendes Wollen in den flammenden Farben, vor denen andere impreſſioniſtiſche Bilder der Zeit verblaſſen. Leuchtender Krapplack, tiefes Kobaltblau, Schwefelgelb, Orange, Smaragdgrün flimmern durch die Landſchaft und ſtehen ungebrochen, ſich gegenſeitig ſteigernd, nebeneinander. Alles zeugt von einem Überſchwang an Lebensgefühl, der eine große Zukunft ahnen läßt.

Auch das „Bildnis S. G." (Abb. 2) gibt noch eine Impreſſion; ein vorübergehender Ausdruck, eine momentane Haltung iſt mit größter Lebendigkeit erfaßt, doch ſchon mit welcher durchſchlagenden Energie zu bleibender Wirkung vertieft! Mit feſten Strichen iſt im Umriß die geduckte Haltung, das Sichzuſammenſchnellen und in ſich Geſammelte des Dargeſtellten, der wie im Selbſtvergeſſen laut vor ſich hinzureden ſcheint, ausgedrückt. Zu breiteren Flächen ſchon iſt die Malerei zuſammengezogen und große, intenſiv leuchtende Farbmaſſen — das tiefe Blau des Anzuges, die gelben, ſchwarzumränderten Querſtreifen, das grün und orange des Geſichtes — ſtehen ſich klar umriſſen gegenüber. In Augen und Mund, die mit großer Kühnheit als dunkle Löcher in das Geſicht geſchnitten ſind, deutet ſich die ſeeliſche Vertiefung zukünftiger Werke an.

Den Stil der beiden folgenden Jahre erläutern einige weibliche Akte und Stilleben, die sich in der Hamburger Kunsthalle und im Besitz Wilhelm Niemeyers und Rosa Schapires in Hamburg befinden. Noch atmet in diesen Werken eine warme Lebensfreude und Sinnlichkeit. Ein leuchtendes Goldbraun in den Akten wird durch glühendrote Umrandung, durch rote, blaue und gelbe Flecken im Grund zu schönster, leidenschaftlicher Wirkung gebracht. Und schon ballen sich die Formen bestimmter zusammen, heben sich in stärkerer Plastik heraus. — Zu starken Umrissen haben sich die Linien der Landschaft mit den in der Bucht liegenden Segelbooten (Abb. 3) zusammengefügt, zerschneiden beherrschend den Raum und geben ihm eine Festigkeit im Aufbau, wie ihn die Natur nicht kennt. In wunderbarer Ruhe und Massigkeit liegen die Schiffe, buntbesegelt, gegen einen purpurnen Abendhimmel gestellt, im stillen Hafen.

Im dunkeln Jahre 1914, das so üppig glühend in Gewitterschwüle begann und sich so furchtbar vollendete, fängt der geistige Ausdruck an sich zu vertiefen; die Stimmung wird klarer umschrieben, aber ernster und düsterer. In mehreren Strandbildern mit je zwei weiblichen Gestalten zittert der Geist dieses für die Menschheit tragischen Sommers nach. Diese Gestalten mit großen nachdenklichen Köpfen und kleinen ausdrucksvollen Händen bewegen sich am Meeresgestade wie in einem Traumreich. Sie pflücken Blumen, sie wandeln ruhig nebeneinander, sie knien im Sande. In dumpfer Masse liegt das Meer, der Sand breitet sich in fahlen Tönen am Rande hin, da und dort leuchtet ein smaragdner Fleck im Gebüsch, die Sonne bescheint ein Stückchen des gelben Hanges, aber dumpf lastet der schwerblaue Himmel, trübe mattrötliche Töne bedecken das Land. Zarte, blasse Zwischentöne malen die Stimmung weiter aus, die von ausdrucksschweren Formen eindringlich angegeben wird. — Die eine der beiden weiblichen Gestalten (auf einem Bild im Besitz des Herrn Heß in Erfurt), die der Strand angelockt hat, sucht nach der Heiterkeit in der Natur, aber das Lächeln ist auf ihren Lippen erstarrt. Bei der anderen lasten schon Wolken auf den gesenkten Augenlidern; es ist, als wollte sie reden, aber das Wort ist ihr über trüben Gedanken entschwunden, als stiegen traurig ahnungsvolle Bilder vor ihrem ferngerichteten Blicke auf.

Wie stark sich die formale Seite der Kunst Schmidt-Rottluffs in dieser Zeit weiterentwickelt hat, wird an einem weiblichen Akt dieses Jahres deutlich, der in der Freien Sezession ausgestellt war. Fächerförmig baut sich die Komposition von unten auf, in sich türmenden Massen, denen eine mehr flächige, rhombische Form im oberen Teil entgegengestellt ist. Mit verschobener Symmetrie, doch sorgfältig nach beiden Seiten ausbalanciert, bietet das Bild mit seinem so einfachen und alten Motiv einen erstaunlich neuen Reichtum an kubischen Formen und stellt zugleich eine meisterhafte Flächenkomposition dar. Bei aller Strenge des Stiles aber fällt auf, wie bedrängend nah die Natur selbst vor uns zu stehen scheint, wie der Künstler, obgleich er nur den Begriff der Form wiedergibt, doch auch ihre natürliche Hülle mit aller Wahrheit, ja mit wahrer Leidenschaft erfaßt oder recht eigentlich, um ein Wort Dürers zu gebrauchen, „aus der Natur herausgerissen hat". —

Im Mai 1915 wurde der Künstler einberufen und nahm am Kriege in untergeordneten Stellungen bis zum Ausgang teil, im ersten Jahre die ganzen Strapazen des Vormarsches bis zum Naroschsee durchkostend. Was im Jahre 1915 vor der Einberufung entstand, gehört zum Vollendetsten, das dem Künstler gelang. Kein Zweifel, daß solche Werke wie die Dame beim Ausgehen, das Bildnis Rosa Schapires (beide im Besitz Dr. Niemeyers in Hamburg), der weibliche Kopf in der Hamburger Kunsthalle, das Bildnis



Abb. 3. Karl Schmidt-Rottluff. Boote im Hafen. 1913.

Feiningers ſpätere Generationen, ſo wie jetzt den kleinen Kreis von Freunden des Künſtlers, zur Bewunderung hinreißen werden.

Der Kopf in der Hamburger Kunſthalle (Abb. 4) iſt von dem rätſelvollen Geiſt der Sphinx, von der feierlichen Ruhe eines orientaliſchen Königsbildes erfüllt. Größte monumentale Formung vereinigt ſich mit zwingender ſeeliſcher Gewalt, durch die ein Unterton von Schwermut zieht. Seltſame Farben: ein ſtarkes Gelb im Geſicht, tiefes Blaugrün im Haar und Hintergrund, das durch Rotbraun in den Schatten nur wenig gemildert wird, ſteigern den geheimnisvollen Eindruck.

Von geiſtiger männlicher Kraft iſt das Bildnis Feiningers beſeelt (Abb. 5). Der ſtrenge Ernſt dieſes Künſtlers, der in ſeiner ſtärker mechaniſierten Anſchauung ganz andere Ziele als Schmidt-Rottluff verfolgt, aber ſich mit ihm in der großen koloriſtiſchen Begabung trifft, ſpricht aus dem Bildnis, wobei freilich der Ausdruck durch die machtvolle Formenſprache des Bildners faſt ins tragiſch Gewaltſame geſteigert iſt. Die Einheit der Linie iſt durch ein charakteriſtiſches Wiederholen konkaver Kurven in den Fingern, Handflächen, Armen, Schultern bis hinauf zur Wangenlinie erzielt, die geiſtige Einheit durch die Farbe, ein metaphyſiſch wirkendes Gelb im Geſicht, ein fernes Blau mit grünen Flecken im Grund vollendet.

Wunderbar iſt die Vereinigung von ſcharfer Naturbeobachtung mit großartiger, ſeeliſcher Stimmung in dem außerordentlichen Bildnis der Dame, die ſich die Handſchuhe anzieht (Abb. 6).



Abb. 4. Karl Schmidt-Rottluff. Weibliches Bildnis. 1915.
Hamburger Kunsthalle.

Eine schnell vorübergehende Bewegung ist im ausdrucksvollsten Moment erfaßt; diesem Moment ist Dauer verliehen, indem in ihm der geistige Gehalt tiefer innerer Erlebnisse des Künstlers zusammengepreßt ist. Die leichte Anstrengung, die das Anlegen des Handschuhes kostet, drückt sich deutlich in der einen gesenkten, der anderen gehobenen Schulter aus, das Vorwärtsgehen in dem Vorschieben der Brust und des Unterkörpers, dessen Schmalheit dem transparenten Wesen der Gestalt entspricht. Plötzlich scheint die Bewegung von schweren Gedanken festgebannt. Nachtwandelt die Gestalt? Lastet auf ihr ein dunkles Geschick? Oder drückt die gehobene Schulter ein Achselzucken aus, wie in Resignation über unlösliche Rätsel des Daseins? Die ganze Nachdenklichkeit des Künstlers hat sich auf diese schweren Augenlider gesenkt. Melancholie liegt auf den Lippen, Askese auf den schrägen durchgeistigten Wangen. Aus einem nichtigen Motiv, dem des Handschuhanlegens, ist eine unvergeßlich eindringliche Schöpfung geworden. Wir erinnern uns Rembrandts, der aus der Alten, die sich mit plumper Schere die Nägel schneidet, eine von Licht und Weisheit umflossene Gestalt



Abb. 5. Karl Schmidt-Rottluff. Bildnis Lyonel Feininger. 1915.

gleich einer Sibylle geschaffen hat. Das ist die wahre Kunst, die das nebensächlichste Ding des Alltags mit kaum sichtbarer Veränderung unmittelbar in den Himmel ewig dauernder Gefühle hinaufzutragen versteht.

Und wie bei allen großen Kunstwerken erscheint Inhalt und Form in größtem Einklang, von größter Einfachheit der Bildung. Mit wenigen sicheren Hieben wie aus Holz geschnitzt, tritt die Gestalt aus einem leeren, nur durch ein helles Fenster im Grunde belebten Raum heraus. Mit einem Nichts von Pinselstrichen bildet der Künstler ein Wunderwerk farbiger Komposition aus jener Leichtigkeit des Schaffens heraus, die nur bei höchster innerer Konzentration möglich ist. Ein herrliches Blaugrün, bald heller, bald dunkler flutend wie in der Tiefe des Meeres, kleidet die Gestalt und umgibt den in transzendentem Gelb leuchtenden Kopf; flimmernde Töne von Rotbraun und Orange rahmen die Figur ein und üben eine versöhnliche Wirkung auf die düster sehnsüchtigen Töne in der Mitte aus.

Eine längere Pause tritt in der Arbeit des Künstlers durch seinen Aufenthalt im Felde ein. Von einigen Aquarellen im Jahre 1918 abgesehen, beginnt seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Malerei erst wieder mit dem Jahre 1919 und zeigt, wie denn die Kriegsjahre auf keinen denkenden Menschen ohne Einfluß bleiben konnten, ein ganz neues Gesicht.

Der Künstler hat seine eigene Welt nun völlig ausgeformt und sieht die Natur mit der starken, persönlich geistigen Farbe und Form, aus denen diese Welt gebildet ist. Indem er danach strebte, die wirkende Kraft, den Begriff hinter der rohen Materie zu entdecken, hat er für sich und damit auch für die, die ihm zu folgen vermögen, die höhere Anschauung gefunden, aus der heraus er die Natur mit ihrem jenseitigen Gehalt darzustellen vermag. Es wäre verkehrt, wollte man annehmen, daß der Künstler nicht dauernd von dem Naturbild angeregt würde. Gerade manche der besten und geistigsten Werke sind unmittelbar vor dem Modell entstanden. Er aber sieht dieses Modell nicht mehr mit den Augen des gewöhnlichen Menschen, sondern sieht es nach starker Konzentration, welche die Folge eines bedeutenden inneren Erlebnisses ist, plötzlich in die jenseitige Welt, die er sich innerlich aufgebaut hat, versetzt. Er sieht nicht mehr die wirklichen Farben, sondern mit visionärer Kraft schweift sein Blick über das Vorbild hinaus in ein Bereich, in dem alle Form und Farbe nur noch gesteigerte geistige Bedeutung haben. Und nun mag es immerhin geschehen, daß das Gesicht grün und orange, das eine Auge rot, das andere blau, die Haare grün und gelb oder wie immer erscheinen mögen. Nur der geistig Arme, der nicht an eine jenseitige Welt, die hinter diesen Dingen liegt, ja sich mit Macht in jedem Ding hervordrängt, glaubt, nur er wird hier nicht erkennen, daß dies notwendige Einzelfolgerungen aus einer den Stoff geistig bezwingenden Anschauung sind. Da nun aber dem Künstler immer zugleich die Natur vor Augen steht, so erhält sein Bild auch die höchste Realität, eine gewaltig eindringliche, faßbare Wirklichkeit, die uns zwingt, an diese Welt zu glauben.

Wir erinnern uns in diesem Zusammenhang einer Stelle in Schellings Vortrag über die bildenden Künste (1807), in dem dieses geistige Verhältnis des Künstlers zur Natur besser als es uns möglich ist, geschildert wird: „In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtsein dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandene mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur, um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben, und diese geistig zu ergreifen. Hierdurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe; er verläßt das Geschöpf, um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen, und in diesem Sinne allerdings zur Natur zurückzukehren. Jenem im Innern der Dinge wirksamen, durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen. Denn Werke, die aus einer Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen entstünden, wären doch ohne alle Schönheit, indem das, wodurch nun eigentlich das Werk oder das Ganze schön ist, nicht mehr Form sein kann. Es ist über die Form, ist Wesen, Allgemeines, ist Blick und Ausdruck des inwohnenden Naturgeistes."

So entstehen nun im ersten Jahr nach dem Kriege und im Frühjahr 1920 Werke Schmidt-Rottluffs, in denen bald mehr die Realität, bald mehr die geistige Welt lebendig hervortritt, und die jetzt auch wieder von der Lebensfreude der früheren Jahre erfüllt



Abb. 6. Karl Schmidt-Rottluff. Handschuhanziehende. 1915.
Hamburg, Dr. W. Niemeyer.

sind im Gegensatz zu dem düsteren Ton der Werke der ersten Kriegszeit. In leuchtenden, bisher unerhörten Farbenklängen äußert sich die neue Steigerung der künstlerischen Kraft. Sie betätigt sich in einigen von Fischervolk belebten Strandbildern, in denen die Wirklichkeit mit frischer Energie angepackt und zugleich formal kunstvolle, dekorativ fesselnde Kompositionen gestaltet sind; sie betätigt sich aber auch in Werken voll von gesteigertem Seelenleben und visionärer Erleuchtung, um die es uns hier vor allem zu tun ist (Abb. 7—9).

In großen, einfachen Farb- und Formflächen stellt sich die Gestalt in der Abenddämmerung am Meere dar (Abb. 7). Aus einem wunderbaren bläulichen Grün des Wassers und des Himmels taucht sie schwebend auf, geleitet von dem unbestimmten Karmin des Strandes; neben der dunklen Erscheinung blitzt hell ein weißer Wogenstreifen auf. Durch die Dämmerung flammt, fern und nah zugleich, Gesicht, Nacken und Hand in heftigem gelben Grün, am stärksten glänzt es auf den gesenkten, doch durchleuchteten Augenlidern. Wie ein Traum, der sich fest ins Gehirn eingebrannt hat, ganz Geist, ganz Gefühl, von beängstigender Körperlichkeit und doch unwirklich wie der Gedanke,

rauscht es vorbei, keinem Geschlechte angehörig, — denn im Traum verwischen sich die Geschlechter — in dem geheimnisvollen Zwischenreich webend, in dem der Verstand des Tages schläft und das Unterbewußtsein hell wie das Meeresleuchten in der Nacht erstrahlt.

In voller Tageshelle aber scheint wie die Sonne das Auge des Mädchens in dem Bildnis mit der aufgestützten Hand (Abb. 8), aber es ist nicht die Sonne naiven Frohsinns, die über diesem Gesichte aufging, sondern die nach dem Gewittersturm von Wolken noch halb überdeckte, halb in starker Verklärung strahlende. Dunkler Ernst liegt auf dem einen Teil des Gesichtes, auf dem schmalen Strich des Mundes, auf den Schatten der Wangen, auf dem einen fast geschlossenen Auge, aber siegreich brechen die Strahlen einer mühsam erkämpften geistigen Selbsterleuchtung aus der klarblauen Pupille des anderen Auges, das von blendendem Nimbus umgeben ist. Und so drücken auch die Farben: das Gelb und Orange des Gesichtes, das Blaugrün und Braun des Gewandes den Kampf zwischen Vision und Wirklichkeit, zwischen Jenseits und Diesseits aus, aber es ist, als verheiße der rote Flammenschein, der die Gestalt umgibt, den Sieg des Geistigen.

Wie aber sollen wir nun mit Worten den Ausdruck des Doppelbildnisses fassen, das vielleicht als das stärkste geistige Bekenntnis des Künstlers erscheint? (Abb. 9.) Schon die Farben des Bildes widersetzen sich jeder Beschreibung, eine solche Fülle verschiedenartigster und doch harmonisch zusammengestimmter Farbflecken stehen schroff und schillernd nebeneinander. Man mag sich einen Begriff des bunten, ja wilden Treibens dieser Töne machen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß das Gesicht der Frau zur Hälfte gelb, zur anderen Hälfte orange, daß der eine Nasenflügel blau, der andere grau, die Haare auf der einen Seite blau, auf der anderen krapplack sind und das linke Auge blaßgrün mit blauem Rand, das rechte blau und rot umrändert ist. Dieser scheinbaren Zerrissenheit der Farbenkomposition, die nur mit Mühe zusammengebunden ist, schließlich aber doch ihre feste Haltung hat, entspricht der Geist der Darstellung.

Ist es ein Zufall, daß in der Kunstgeschichte Doppelbildnisse so selten sind und fast nie gelangen? Vielleicht ist es eine Unmöglichkeit, zwei in sich abgeschlossene Menschen auf einem Bild zu vereinen, weil jeder für sich ausschließliche Aufmerksamkeit beansprucht. Vielleicht ist es nur möglich in Gestalt eines innerlich stark bewegten, rhythmisch sich kunstvoll verschlingenden, zum geistigen Kampfe sich steigernden Dramas, nicht aber in Gestalt eines Epos, in dem nach- und nebeneinander von zwei Charakteren in gleichförmig laufender Erzählung berichtet wird. Den ersten dieser beiden Wege versuchte Schmidt-Rottluff zu geben.

Jede der beiden Gestalten besteht für sich, aber ringt um eine Annäherung an den Anderen. Der Mann hält sich mit einer vom Geschick in gewaltsamer Lebenserfahrung erzwungenen Straffheit aufrecht: schneidend, von Trotz und Energie erfüllt, laufen die Linien der rechten Wange und Schulter nach unten. Die weibliche Gestalt ist weicher, neigt sich ihm leise zu; jedoch in der frontalen Haltung, in den strengen, junonischen Formen drückt sich ein kaum geringeres Eigenwollen aus. Des Mannes Blicke sind ganz nach innen gerichtet, seine Gedanken weit in der Ferne, aber ein instinktiver Wunsch sich anzulehnen zwingt ihn, seine Hand auf ihre Schulter zu legen. Die Frau aber sieht die Wirklichkeit näher mit offenen Augen, die sie freilich vor den erschreckenden Bildern, die ihrem Blicke erscheinen, schließen möchte; ihr Schicksal allein und selbstbeherrscht tragend, sucht sie doch bei dem Stärkeren Schutz und legt sanft ihre Hand auf seine Brust. Zwei Menschen, die bestimmt sind, ihre eigenen Wege zu gehen, aber sich in dem gleichen Schmerz über die Unüberwindlichkeit des Daseins,



Abb. 7. Karl Schmidt-Rottluff. Abend am Meer. 1920. Berlin, Privatbesitz.

über die Unmöglichkeit eines Zusammenschlusses der Menschen, und seien es der nächsten, treffen. Und so nahen sie sich mit den Händen, wie aus fernen Welten einander berührend, ganz sich begreifend und sich doch nicht näher kommend, als es eben den Menschen vergönnt ist, sich nahe zu kommen. Unlösbares Problem des Lebens und der Kunst! Und doch ein Problem, um das sich zu mühen höchste Menschenwürde ist, und das hier der Lösung so nahe gebracht wird, als es der Kunst nur möglich ist.

III.

Seit der ältesten Holzbaukunst der Germanen, seit der Holzplastik der deutschen Gotik und Renaissance, seit der Kunst des Holzschnittes zur Zeit Dürers hat der deutsche Künstler das Holz mit Vorliebe zum Ausdruck seiner Ideen für Baukunst, Plastik und Graphik verwertet. Es ist, als ob die Bildung des rohen Stammes mit seiner knorrig ungefügen Form, die sich dem leidenschaftlich schnitzenden Messer doch so willig fügt, dem halb barbarischen, halb rührend sich hingebenden deutschen Wesen besonders gemäß sei. Nirgends sonst in Europa ist in der künstlerischen Bearbeitung des Holzes in älterer Zeit ähnlich Bedeutendes wie in Deutschland geleistet worden.

So konnte es nicht fehlen, daß die neue deutsche Kunst mit ihrem mächtigen Anlauf den Holzschnitt und die Holzplastik wieder neu belebte, nachdem beider Wesen so lange verkannt worden war. Ein unbewußter Rasseninstinkt trieb auch Schmidt-Rottluff, sich



Abb. 8. Karl Schmidt-Rottluff. Emybildnis. 1919.
Berlin, Privatbesitz.

mit Leidenschaft diesen Gebieten zuzuwenden. Schon vor ihm hat sich Nolde, gleichzeitig mit ihm haben sich Heckel, Kirchner und Pechstein in derselben Richtung als Holzschnitzer graphisch wie bildnerisch betätigt. Keiner aber hat sich mit solcher Ausschließlichkeit und Energie und daher auch mit solchem dem Stoff angemessenen Können mit dieser Technik beschäftigt wie Schmidt-Rottluff, dessen Kunst, selbst seine Malerei, recht eigentlich nach der Holzplastik strebt, obgleich damit nicht gesagt sein soll, daß er nicht doch auf dem Gebiet der Fläche, als Maler und Graphiker seine mannigfaltigen Ideen am umfassendsten auszudrücken vermag. Er hat jetzt schon ein Werk von annähernd 400 Holzschnitten und eine nicht geringe Anzahl von Holzskulpturen, ja auch von Schreinerarbeiten wie Kästen, Truhen, Schränken von originellster Form und Farbengebung geschaffen.

Indem für das Verständnis des Geistes seiner Holzplastik auf W. Niemeyers Aufsatz „Vom Wesen und Wandlung der Plastik" (Genius I) verwiesen sei, möge hier nur noch eine kurze Betrachtung seiner Holzschnittkunst Platz finden, wobei freilich nur eine äußerst beschränkte Zahl aus der großen Fülle des vorhandenen Materials ausgewählt werden kann.



Abb. 9. Karl Schmidt-Rottluff. Doppelbildnis. 1920.

Die Entwicklung der Holzschnitte Schmidt-Rottluffs, der seiner Gemälde parallel laufend, führt von einer mehr malerischen, impressionistischen Auffassung zu größter plastischer Vereinfachung der Form und zunehmender Vergeistigung des Inhaltes. Wobei Meisterwerke in der einen wie der anderen Darstellungsart entstanden sind, wie denn der Gedanke der Entwicklung nicht dazu verführen darf, bedeutende Werke einer früheren Stufe gegenüber solchen einer späteren herabzusetzen.

Gleich das erste abgebildete Blatt: „Frau mit aufgelöstem Haar" (Abb. 10), gibt einen solchen, in seiner Art durchaus vollkommenen Holzschnitt, leider in der dieser Technik so abträglichen Verkleinerung wieder. Die meisterlich abgewogene Verteilung von Weiß und Schwarz, die Straffheit in der Linienführung des Gesichtes und der Hände, die Großheit der Auffassung, vor allem aber das eindringlich schauende Auge, das von der Masse herabflutenden Haares frei bleibt, heben die Gestalt sogleich über das Alltägliche hinaus und geben ihr eine allgemeinere Bedeutung. Die rätselhafte Wirkung, die der Künstler

mit der Darſtellung des einen verhüllten, des anderen groß blickenden Auges erreicht, arbeitet der viſionären Kunſt in den Gemälden von dieſem und dem vorigen Jahre vor.

Der düſteren Stimmung von 1914 gehört das wunderſame Blatt „Frau in den Dünen“ (Abb. 11) an, der Beginn jener Kompoſitionen mit ganz von zukünftigem Schauen erfüllten weiblichen Geſtalten, deren neuerliche Faſſungen wir in einigen Gemälden ſchon bewunderten. Gedankenvoll wandelt die Frau vorüber, wie in plötzlichem Erkennen kommenden Unheils, die eine Hand an der Stirn, die andere krampfhaft geſchloſſen vor ſich haltend, als konzentriere ſich ihr Geiſt völlig auf das Gefühl, das ſie ſo unerwartet ergriffen hat. Vor ſolchen Geſtalten mag man ſich wohl der Erzählungen des Tacitus erinnern, der berichtet, daß die Deutſchen ihren Frauen prophetiſche Gaben zuſchrieben und die Seherinnen bei ihnen keinen geringen Einfluß ausübten.

Die Steigerung ins Monumentale in großen Einzelköpfen, die wir in den Gemälden aus der erſten Hälfte des Jahres 1915 beobachteten, zeigt der weibliche Kopf mit leicht geöffnetem Mund (Abb. 12). Verglichen mit den früheren Blättern iſt hier die Figur plaſtiſcher geſtaltet, die Übergänge von Hell und Dunkel ſind ſchroffer, die ſchwarzen Flächen weniger fleckig, die hellen Striche in den Schatten kräftiger und ununterbrochener durchgeführt. Mit gewaltiger Energie ſind die großen Hauptformen der Natur erfaßt und mit ſo leidenſchaftlicher Freude an ihrer inneren Schönheit vor uns hingeſtellt, daß wir gern auf das ſtörend nebenſächliche Beiwerk des Naturvorbildes verzichten.

Noch ehe es dem Künſtler im Felde möglich war, wieder mit der Ölmalerei zu beginnen, nahm er im Jahre 1918 ſchon ſeine Tätigkeit für den Holzſchnitt wieder auf. Es entſtand als erſter Ausdruck der lange zurückgehaltenen Produktionsluſt gleich eine Folge, die einen Höhepunkt im Schaffen des Künſtlers und, wie ſpätere Zeiten noch beſſer erkennen werden, auch in der Entwicklung der neuen deutſchen Kunſt darſtellt.

Da trifft der erſte Blick den viel beſtaunten Chriſtuskopf: eine ungeheuerliche Viſion, in der ſich das dumpfe Entſetzen des ſich durch vier Kriegsjahre hindurchſchleppenden deutſchen Volkes ausprägt (Abb. 15). Ein ſchwarzer Schleier von Haaren umrahmt das gepeinigte Geſicht, das doch ſo machtvoll Strahlen nach allen Seiten ausſendet. Dunkle Strähnen hängen unter den geſchloſſenen Lippen herab, deren Fülle von früherer Lebensfreude erzählt. Von Schmerz iſt das eine Auge faſt geſchloſſen, im Sehertum das andere aufgeriſſen: daraus dringen Blicke des Leidens und der Beherrſchtheit, die ſich tief ins Gedächtnis bohren. Die Stirn aber iſt gebrandmarkt mit der Zahl 1918 als Mahnwort an die in dieſen Zeiten von ihrem Wege abgeirrte Menſchheit, als ewiges Zeichen, daß, wie die Unterſchrift lautet, in dieſem Jahre „Euch Chriſtus nicht erſchienen iſt“.

Und nun folgen einzelne Szenen aus der Geſchichte Jeſu, eine ergreifender als die andere. Dem an den neuen Holzſchnittſtil noch nicht Gewöhnten wird beim erſten Blick vielleicht manches gewaltſam, ja roh erſcheinen. Aber bei der Exploſion mächtig geſteigerter Gefühle darf man keine Rückſicht auf ängſtliche Nerven erwarten. Wer zu zartbeſaitet iſt, wende immerhin den Blick zur Seite. Man werde ganz oder gar nicht getroffen. Einen Mittelweg gibt es hier nicht.

Wie ſeltſam eindringlich iſt die Charakteriſtik der drei Geſtalten auf dem Gange nach Emmaus: die beiden Jünger, von Sorgen um Körper und Geiſt beunruhigt und zur Seite gebogen neben der geraden, überhöhten Geſtalt Chriſti. Keuchend unter der Laſt des Daſeins ſchleift ſich der eine Apoſtel gebückten Rückens nach; der andere blickt faſt erſchreckt vornübergebeugt auf Chriſtus, in den beiden herabhängenden Armen das Staunen über den erhabenen Ausdruck im Auge des Meiſters ausdrückend. Chriſtus aber, der den ſchwerſten Weg von den Dreien hat, hält ſich aufrecht in der



LYONEL FEININGER: Buttelstedt. Holzschnitt



Abb. 10. Karl Schmidt-Rottluff. Frau mit aufgelöstem Haar. Holzschnitt. 1913.

Mitte und geht leicht schwebenden Schrittes voran, die halb umdunkelten, halb strahlenden Augen ganz vom Geistigen erfüllt, das er seinen Begleitern mit beruhigender, tröstlicher Geste mitteilt. Von seinem Haupte schießen die Strahlen weit durch die Landschaft und schlagen mit der Glut der sinkenden Sonne zusammen.

Während hier die sanfte Röte des Abends herrscht, zittert Sturm durch die Darstellung des Fischzuges Petri (Abb. 16). Gekrümmt wie ein Wurm, verzweifelt sich gebärdend, sinkt Petrus bis zu den Knien in die Wellen. Aus den gezackten Linien seines Mundes, aus den verlängerten Fingern dringt der Schrei nach Hilfe. Christus aber steht, dunkel wie die Nacht, plötzlich als Geist vor ihm: Du Kleingläubiger, warum zweifeltest Du? — Schräg und streng schwebt er auf dem Wasser, Hilfe gewährend, aber vorwurfsvoll vor Petrus zurückweichend. Fast drohend blickt das eine von Strahlen umgebene Auge, das andere sucht entgeistert die Ferne. Und um Jesus herrscht Ruhe. Aber hinter dem zerbogenen Petrus tanzt das Meer wie von bösen Geistern gepeitscht erregt auf und nieder. Die Jünger, die nichts vom Fischzug erhofften, ziehen gefüllte Netze

auf, biegen sich zurück, beugen sich nach vorn, in großen Linien die Kraft ihres Körpers spielen lassend. Im Netze aber zappeln die Fische: genau besehen erkennen wir nur drei, aber der Künstler hat es verstanden, mit wenigen den Eindruck der Überfülle zu erreichen.

Und nun der versöhnende Christus, der mutig vor der moralisch sich gebärdenden Öffentlichkeit für die reuige Sünderin eintritt, die doch ein Unrecht, wie es nicht größer für das Weib gedacht werden kann, begangen hat (Abb. 13). Blonde, leuchtende Haare umgeben das Haupt des Segnenden, der seine schmale gütige Hand auf den in zuckenden Linien zerknirschten Kopf der Ehebrecherin legt, unbekümmert um das teuflische Grinsen der Menge um ihn, unbekümmert um die Angst der Freunde, die sich sorgenvoll hinter seinem Rücken verbergen. Welcher Kontrast zwischen den geraden ernsten Zügen Christi und den verzerrten Fratzen der Pharisäer, die doch in all ihrer Scheußlichkeit wirklich gesehen und erlebt sind und uns darum nicht weniger fesseln als Christus und die Jünger! Wie teuflisch verdreht Augen, Mund und Hände der in der unteren Ecke, wie überlegen in seinem beschränkten Verbrechertum schießt der Spitzbärtige darüber den spitzen Zeigefinger wie einen Giftpfeil gegen das gebeugte Weib! Zweifelndes Staunen aber hat die zwei Jünger auf der rechten Seite ergriffen; vor den kugelrund geöffneten Augen des einen, vor den nachdenklich blinzelnden des anderen schwankt noch in unsicherem Licht die Größe der Handlung ihres Herrn.

Auf der Linie dieser biblischen Folge bewegt sich der Künstler in einigen im letzten Jahre entstandenen Holzschnitten weiter. So in der wunderbaren Darstellung der Stigmatisation des hl. Franziscus von Assisi (Abb. 14). Nur eine von tiefer und dunkler Lebenserfahrung erfüllte Künstlerseele kann solche Visionen erleben, nur eine durch rastlose Arbeit geübte Hand kann sie mit solcher Klarheit wiedergeben! Mit welcher Sicherheit ist auf der Fläche Hell und Dunkel verteilt, mit welcher Energie sind die Konturen durchgezogen, wie schlagen die Streiflichter gleich Blitzen über die Fläche! Aus der Stirn sind tiefe Augenhöhlen herausgemeißelt, und wie aus Stein gehauen ist der scharfe Nasenrücken und der harte Mund, der freilich gewaltigere Weisen tönt als der sanfte Mönch der Geschichte. Durch die schmalen Fenster der tiefliegenden Augen dringt umdämmerte Schwermut, aber auch ein kühner Blick in das Jenseitige, von dem die halbgeöffneten Lippen prophetisch erzählen und die Wundmale in den Händen Zeugnis ablegen. Aus dem wuchtig schräggestellten Kopf spricht ein überzeugter Wille, ein leidenschaftlich asketischer Geist, der das Fleisch der Wangen, des Nackens, der mageren Arme wie Feuer verzehrt hat.

Man fragt sich, ob ein Künstler noch über solche Leistungen hinausgehen könne. Es bedarf keines Zweifels. Ist jeder Tüchtige nicht auch nur ein Stück der ganzen Natur? Wenn ein Strauch einige Jahre köstliche Blüten hervorgetrieben hat, ist deshalb ein Anlaß zu glauben, daß er nicht noch viele Jahre blühen werde? Die Blüten werden nicht die gleichen sein, aber sie werden anders und immer wieder neu und nicht minder schön sein.

IV.

Es wäre eine lockende Aufgabe, die Tätigkeit und die Ideen Schmidt-Rottluffs auch auf den anderen Kunstgebieten, auf die sich seine Arbeit noch erstreckte, zu verfolgen: seine Tätigkeit als Silberschmied vor allem, als der er eine Anzahl Schmucksachen in einer scheinbar primitiven, tatsächlich kraftvoll neuen, aus dem Material geborenen Technik fertigte, wobei häufig die matten Farben ungeschliffener Steine aufs reizvollste mit dem blassen Schimmer einer unpolierten Silberfassung zusammengestellt sind; seine



Abb. 11. Karl Schmidt-Rottluff. Frau in den Dünen. Holzschnitt. 1914.

Tätigkeit für das Buchgewerbe als Zeichner und Holzschneider von Buchstaben, Bucheinbänden, Vignetten und anderem; schließlich seine Ideen über Architektur, wie er sie in den Bemerkungen über das Idealprojekt einer Bergstadt (veröffentlicht in den „Stimmen des Arbeitsrates für Kunst") andeutete — die Vielseitigkeit des Künstlers würde dadurch in helles Licht gerückt werden, eine vielseitige Kunstübung, die Schmidt-Rottluff mit manchem unserer besten Künstler teilt und die als das Anzeichen einer breit fundierten künstlerischen Kultur angesehen werden darf. Hier kam es jedoch vor allem darauf an, Schmidt-Rottluffs Malerei und Holzschnittkunst kennenzulernen, da sich das Wesen seiner Kunst auf diesen Gebieten so umfassend wie konzentriert darstellt.

* * *

Alle bedeutende Kunst — so auch die Schmidt-Rottluffs — ist höchster Ausdruck der Ideen der Zeit und des Volkes. Eine der gewaltigsten und gewaltsamsten Epochen der deutschen Geschichte — so empfinden wir Mitlebenden diese Zeit schon jetzt — bildet den Hintergrund ihrer bisherigen Entwicklung. Die Jahre 1907—13, die materiell glücklichsten Jahre Deutschlands, zeigen die Kunst Schmidt-Rottluffs erfüllt vom Schauen des üppig blühenden Lebens, triumphierend im Farben- und Formenrausch. Zunehmend steigert sich die monumentale Wirkung der Kompositionen, gleichsam mit dem sich dehnenden Gesichtskreis des deutschen Volkes, dessen Handel und Wandel sich über die ganze Welt auszuspannen begann.



Abb. 12. Karl Schmidt-Rottluff. Weibliches Bildnis. Holzschnitt. 1915.

Da gebietet der Krieg ein dröhnendes Halt. Mehr als gewöhnliche Menschen leiden die von Ahnungen verfolgten Künstler unter der furchtbaren Krise einer vom Fieber geschüttelten Menschheit. Dunkle, eherne Töne klingen in den Werken Schmidt-Rottluffs vom Jahre 1914 auf 15, aber ihre Form wächst immer mächtiger, wie denn in dieser Zeit noch der Siegesglaube des deutschen Volkes ins Ungemessene geht und seine Gefühle sich grenzenlos übersteigern. Im Deutschen, der sah, wie sich die Macht seines Reiches von Reims bis Riga, von Belgien bis zur Türkei ausdehnte, mußten, ob er wollte oder nicht, Träume von einer Beherrschung Europas, sei es einer geistigen, sei es einer weltlichen, aufsteigen, wie wohl nur noch einmal in seiner Geschichte zur Zeit Ottos III., ums Jahr 1000, als auch Europa einen Augenblick zu seinen Füßen zu liegen schien, als auch eine Kunst von großem, machtvollen Geist getragen, entstand — ehe die ganze weltliche Herrlichkeit zusammenstürzte.

Und alles Denken wird in den folgenden Kriegsjahren übertönt von dem grausigen Klirren, mit dem die Schilder der Armeen zweier Welten zusammenschlagen, bis im



Abb. 13. Karl Schmidt-Rottluff. Christus und die Ehebrecherin. Holzschnitt. 1918.

Jahre 1918 die Erkenntnis des Sieges der anderen jammervoll aufging und sich nun der Geist der Tüchtigen schmerzlich, aber lauterer als zuvor, von allem Äußerlichen neuen inneren Aufgaben zuwandte. Klar erkennt der Künstler schon früh das Nutzlose des Weiterkämpfens; so wird die Holzschnittfolge dieses Jahres zur Anklage derer, die sinnlos im Kampfesrausch sich weiter betäuben, denen „Christus nicht mehr erschienen ist". Die Tragik eines Volkes, dem es plötzlich aufgeht, daß es sein Bestes für Eisen statt für den Geist gab, zittert erschütternd durch diese Blätter.

Aber im Jahre 1919 beginnt es für den friedlich Gesonnenen, der nun still seine eigenen Wege geht, wieder aufzudämmern. Es leuchtet in den Werken unseres Künstlers wieder von freundlicheren Motiven, von hellerer Farbigkeit, von der Freude an dem buntgedrängten Reichtum der Natur. Doch ein Neues ist hinzugekommen, worin sich, wollen wir auch hier den Ausdruck allgemeinerer Ideen sehen, die Rückkehr des Volkes zu einer geistigeren Heimat, oder, um mit den Worten eines gleichstrebenden, Dichters zu reden, „der Aufbruch ein Volkes zu Gott" ankündigt: die visionäre Kraft, die über den Trümmerhaufen des Vergangenen hinwegzuschauen heißt und zu dem Blick in die Sonne zwingt. Welche Wandlungen, die wir alle miterlebt haben und die wir doch nirgends so klar und rein wie im Auge des Künstlers sich spiegeln sehen!

Sei es noch einmal gesagt: Schmidt-Rottluff ist einer der geistigen Führer der Kunst unserer Tage, in der sich das Beste unseres eigenen Wesens ausdrückt. Wie arm sind



Abb. 14.

Karl Schmidt-Rottluff.
Hl. Franziskus. Holzschnitt. 1919.



Abb. 15.
Karl Schmidt-Rottluff.
Christus. Holzschnitt. 1918.

wir doch an ſtarken Willensnaturen! Alles zerfließt im Haltloſen und Unentſchiedenen. Hier aber ſteckt ſich Einer mit Entſchiedenheit ein großes Ziel und ſtrebt ihm unaufhaltſam entgegen. Und hier finden wir auch den Ausdruck unſerer weicheren Gefühle, deſſen wir bedürfen, ſollen wir uns dieſer Führung nicht nur mit dem Willen, ſondern auch mit dem Herzen anvertrauen — den Ausdruck jener Schwermut, die auf den Beſten unſerer Zeit laſtet, weil ſie ſich nicht mehr mit den beglückenden Nebenſächlichkeiten des Lebens befaſſen können, weil ſie immer und immer — und zuviel — auf die entſcheidenden Probleme des Daſeins ſinnen müſſen, wie es nicht anders angeht in Zeiten, die eine neue Weltanſchauung aufbauen. Dieſer Verzicht auf alles Kleine und Kleinliche in der Kunſt Schmidt-Rottluffs iſt vielen befremdlich, ja zuwider. Denn ſolche, die den Blick allein auf das Große gerichtet halten, ſind noch immer eine Laſt für Unverſtand und Mittelmaß geweſen.



Abb. 16. Karl Schmidt-Rottluff. Petri Fiſchzug. Holzſchnitt. 1918.

Wilhelm Morgner

Mit 10 Abbildungen | Von WILL FRIEG

Das Gleichnis

Wer Soeſt, die noch heute mittelalterlich ausſehende Stadt in Weſtfalen, die Heimat Wilhelm Morgners im Frühling von den lindenbeſtandenen Wällen aus geſehen hat, kann ſich erſt ein richtiges, vollſtändiges Bild von dieſem Maler machen. Aus einem unermeßlichen, weißen Blütenmeer taucht grünrot eine ſeltſame Stadt empor. Sieben Kirchtürme, einer noch ſonderbarer geformt als der andere, ſtreben nach oben. Grünſandſtein ſchimmert; zinnoberrote Dächer glühen. Blüten in den Gräften, den alten Wallgräben, Blüten in den angrenzenden Gärten, Blüten überall. Eine in Weiß auflodernde und leuchtende Sage. Verſchwenderiſche Fülle: große Verheißung, unermeßliche Hoffnung. So war Morgner. Der loſe, friſche Jüngling voll ſtrotzender Kraft. Kurz war ſein Hierſein, wie ein Mai; plötzlich war er fort, als wenn Eiskönige ſein Leben gefordert hätten. Es kann einem ſcheinen, als habe man ſein Werk und beſonders das Schwarzweißwerk beim Anblick des blühenden Soeſt vor Augen. Es iſt bodenſtändig und blüht wie alle echte Myſtik organiſch auf ins All. Und wie die verſchieden blühenden Bäume und immer auf andere Weiſe aufwuchtenden Türme, liegen die ſo mannigfachen Ausdrucksweiſen Morgners während ſeiner nur zehnjährigen Tätigkeit nebeneinander und ſind beſonders im Jahre 1912 nicht, wie ſonſt hintereinander, ſondern parallel geordnet. Und wie der Frühling die blühende Natur, ſo hält ein genialer Gedanke das große Werk des jugendlichen Künſtlers zuſammen. Seine Heimat im Blütenſchmuck iſt das beſte Gleichnis für ihn.

Der Dämon

Es war zu merkwürdig, daß Morgner immer wieder behauptete, er ſei Muſiker und damit offenbar dem Kunſtzweige der Neuzeit, der Muſik zuſtrebte (ſein Vater war Muſiker). Er ſtand alſo auf einer Schwelle. In ihm kam ein Stück Mittelalter wieder: Malerei; denn dieſe iſt das große Geſchenk, das uns das Mittelalter vermachte. (Das Altertum vermachte uns Architektur und Plaſtik — Ägypten — Griechenland.) Morgner war Maler par excellence. Für ihn hieß leben: malen und zeichnen. Aus innerem Bedürfnis heraus geſtaltete er ſeine Welt, ſo etwa wie Matthias Grünewald, Rembrandt, Dürer. Seine Kunſt iſt nicht verſtandesmäßig konſtruiert, nicht ergrübelt, nicht gemacht, nicht nachgeahmt. Vor ſeinen Bildern muß man auch an ſeine Vorfahren in Soeſt, die Primitiven: Konrad von Soeſt, Gert van Lon, Heinrich Aldegrever denken, an die Maler, welche die Soeſter Kirchen mit Myſtik ausſtrahlenden Gemälden ſchmückten, den Patrokli-Dom, Maria zur Höhe. Die Kenntnis der letztgenannten Kirche iſt zum Verſtändnis Morgners unbedingt erforderlich. Im Typanonrelief am Südportal ſpricht uns ſchon eine geheimnisvolle Welt an: aus einer gemeißelten Geburt, Kreuzigung und Auferſtehung; manche Morgnerſche Kompoſition und Linie fällt einem ein. Im myſtiſchen Dunkel der für Weſtfalen ſo eigenartigen Hallenkirche tauchen braunrote Drachen auf und andere eigenartige Fabeltiere, mit Blätterzungen, Blütenflügeln und Rankenſchwänzen. Phantaſtiſch byzantiſche Wandteppiche bekleiden den unteren Teil der Wände. Im Hauptchor eine Malerei ohne gleichen: Engel umſchweben die Jungfrau Marie. Ein tiefverklärtes Blau, ein abendhaft welkendes Rot und die ganze Kompoſition zuſammen-

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Morgnerſchen Werke erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim, Düſſeldorf und der Photographiſchen Geſellſchaft, Charlottenburg.

gehalten durch ein sonniges Gold. Stundenlang hat Morgner auf dem Rücken liegend in diesen Himmel geschaut. Und an der Grabnische hat er gestanden mit den Szenen aus der Leidensgeschichte. Die Kapitelle der Säulen in der Taufkapelle weisen in den Wülsten und Blattformen eine solche primitive, mannigfache Gestaltung auf, daß sie bei Morgner in die Bildung aufgewühlten Bodens unter vielen Kreuzigungen überging. — Soest war der Boden, in dem er verwurzelt war und aus dem er seine Kräfte zur Nahrung sog. Überall erblicken wir dort die Farben seiner Gemälde, entdecken wir die Linien, Flächen und Körper seiner Graphik. Sein sonderbares Grün mit den Abwicklungen spielt an dem Sandstein der Kirchen und den alten Gartenmauern. Das Rot leuchtet in den aus Lehm gebrannten Dachpfannen. Dazu kommt die braune Ackerfarbe und der gelbe Lehm mit allen Schattierungen. Das Blau ist spärlicher in seinem Werk. An den hochgiebeligen mit ausdrucksvollen Holzschnitzereien versehenen Häusern, an den vielen Reliefs, den seltsam geformten Kirchtürmen, überall sind Anklänge an Morgnersche Linien und Formen. Die Linienführung der Landschaft um Soest, der fruchtbaren Börde und die Gesichtszüge der hartschädeligen Sachsen gaben schließlich die Ausdrucksformen her. Der Boden selbst ist mystisch, und Soest ein mystisches Zentrum. Mag auch von Westen die Neuzeit mit der Industrie heranbranden, es ist immer noch ein Raunen aus alter heidnischer Zeit geblieben, viel Spuk, Aberglauben und Sage. Westfalen ist ja das Land der Spökenkieker, und die Schlacht am Birkenbaum soll ja im Hellwege bei Soest geschlagen werden. — Morgners Kunst ist visionär. Er fand den Zusammenhang zwischen äußerer und innerer Erfahrung und schritt von der Erscheinung zum Erscheinenden. Die Art seines Schaffens ist am besten bezeichnet mit dem Ausdruck, der in den mittelalterlichen Malerwerkstätten geprägt wurde: Konzeption, Empfängnis. Morgner war ein Seher, ein Schauer. Die Größe des eigenen Schauens machte ihn frei von der Überlieferung. Deshalb war er keine Wiederholung mittelalterlichen Denkens, und wenn er uns auch unzählige Kreuzigungen, Geburten und Auferstehungen gemalt und gezeichnet hat. Morgner ist auch gar nicht lokal zu fassen. Sein Baum war weit verästelt und verzweigt. Er greift über Länder und Erdteile, ja hinauf in die Sterne. Die Dinge werden an das All geknüpft. Sonne, Mond und Sterne erscheinen auf seinen Bildern als hohe Lichtsymbole. Der Erdboden ist in Bewegung: geologische Veränderungen gehen vor, ein Kataklismos steht bevor. Berge türmen sich auf in unendlicher Zahl: Gebirge. Der Berg, das Dreieck taucht immer wieder als Kompositionsform auf.

Wilhelm Morgner wird mißverstanden, wenn man ihn als Kämpfer für die moderne Kunst auffaßt. Er verwahrte sich dagegen ein Kubist, Futurist oder Expressionist zu sein. Als ihm einst ein junger Maler seine zerlegten Bilder zeigte, sagte er ihm, das sind nur Versuche, die muß man tief in einer Kiste verbergen. Gewiß hat er sich auseinandergesetzt mit allen Elementen der modernen Malerei, mit van Gogh und Matisse, mit Kandinsky und Jawlensky, mit Severini und Picasso, mit Munch und Marc. Aber er wurde kein Nachahmer, dazu war er viel zu stark, dazu waren ihm die Schönheiten, die sich seinem inneren Auge erschlossen, viel zu groß. Morgner war kein zersplitterter, zersetzender, umstürzlerischer Mensch, der darum ein analytischer Maler wurde; er faßte als fest zusammen, mit sicherm Griff, immer das Richtige instinktiv treffend. Seine intuitive Kraft war eben zu stark. Er war kein Talent, das nur Teile in der Hand hat, sondern ein Genie, der das All umfaßte und seinen Geist auch dem kleinsten Dinge allseitig einhauchte. Sein Werk ist Wurf, Schöpfung, ist geniale Tat. Wilhelm Morgner erinnerte nicht nur in seinem Äußeren, sondern auch in dem Stoff, den er behandelte,



Wilhelm Morgner. Große Kartoffelernte IV. 1911.



Wilhelm Morgner. Der Holzfäller. 1911.



Wilhelm Morgner. Sitzender Jude. 1912.

und in der Art der Geſtaltung an Rembrandt. Mit letzterem hatte er eine Vorliebe für das Selbſtbildnis. Er hat ſich nicht aus Eitelkeit immer wieder dargeſtellt, ſondern aus tiefſtem Trieb zur Selbſtbetrachtung. An ſich ſelbſt bemerkte er das Reinmenſchliche, Menſchliche — Allzumenſchliche. Hell ſtrahlt uns aus dieſen Selbſtbildniſſen der germaniſche Sinn für Wahrheit, Vollendung und Treue. Er hat ſich dargeſtellt höhniſch grinſend, verſchmitzt lächelnd, ernſt ſinnend, brummig grollend, heiter lachend, traurig, myſtiſch ſchauend, kurz: in allen Gefühlslagen, ſowohl unmittelbaren Seelenäußerungen als auch Poſen. Wir ſehen ihn in gelber Jacke, im Gehrock mit Zylinder, Glacéhandſchuhen und Stock, als Soldat in Feldgrau, als Maler in ſaloppem Anzug mit großem roten Schlips. Es gibt ein Selbſtbildnis mit Sonnenblume und aus einem andern ſchaut ein ungebrochener, unverwüſtlicher Geiſt aus brauner zertrümmerter Außenwelt. — An dieſe Selbſtporträts ſchließen ſich die Bildniſſe von Menſchen ſeiner nächſten Umgebung,



Wilhelm Morgner. Weibliches Bildnis II. 1913.
Privatbesitz, Düsseldorf.

mit denen er lebte, und die er darum genau kannte. Greise aus dem Altmännerhaus, rassige bärtige Juden, derbe rohe Bauern, das waren die Menschen, die er vorzog, die ihm kräftige urgesunde Menschlichkeit offenbarten. Das feine, elegante Großstadtleben ging gegen seinen Strich. Lieber schlug er sich in Soest mit Spießern und Philistern herum, und bei den Bauern der Börde fühlte er sich wohl. Der Besitz eines Häuschens mit etwas Ackerei dabei schwebte ihm immer als begehrenswertes Objekt vor. Arbeit, harte schwere Arbeit, des Menschen Ringen mit der Erdscholle hat Morgner immer wieder dargestellt. Die einfachste Beschäftigung des gesunden, mit der Erde nahe verbundenen Menschen schien ihm den höchsten metaphysischen Sinn zu offenbaren. Seine Ziegelbäcker (diese hat er wohl besonders geliebt, denn er hat sie sehr häufig dargestellt) scheinen aus Lehm Menschen formen zu wollen, und ihr ganzes Gehaben und die landschaftliche Umgebung deuten an, daß sie wirklich Gestalter, Umgestalter der

Erde sind. Die Holzhacker aber sprechen noch deutlicher ihre Sprache. Da tritt in Morgner die ganze nordische germanische Baum- und Waldsymbolik zutage. Wenn seine Arbeiter im Wald einen Baum fällen, fällt ein Mensch, eine Welt, und beim Zersägen, Schaben und Zerkleinern der Stämme weinen und knirschen die Menschen, schreit die Menschheit auf. Und wenn im Rücken eines Holzhackers, der gewaltig mit dem Beil auf das Holz zuschlägt, ein Stamm mit dem Gekreuzigten sich aufreckt und ein Schatten magisch von beiden die Beine einhüllt, so ist der Schrei der armen Menschheit aus Jammer und Elend so eindringlich dargestellt wie nur möglich.

Und nunmehr zum Höhepunkt im Werk Morgners, zur Spitze am Dreieck und an der Pyramide Morgners. Es sind die Darstellungen aus der biblischen Geschichte, aus denen uns der Geist in der hellsten Weise entgegenleuchtet. Auch das hatte er mit Rembrandt gemeinsam, daß ihm das Leben letzten Endes sakral überspannt erschien, daß sich auch bei ihm Religion wie eine große Kuppel über das Dasein spannte. Das Leben so vieler heutiger Menschen und Künstler ist eben so unruhig, kahl und nüchtern, weil ihnen schließlich das Wichtigste fehlt: Geist, der alles Zeitliche und Irdische mit dem Ewigen verbindet, Glaube an Schicksal und Offenbarung. Mögen beide sich als Religion im Christentum zeigen, als Philosophie in einem metaphysischen System oder als Kunstrichtung in dem mit so banalen Wort benannten Expressionismus, eines steht fest, die Malerei, die gefügigste der Künste, hat ihr inneres Leben aus der christlichen Religion; sie als Tochter des Mittelalters wurde die auserkorene Auslegerin der Mysterien, sie brachte die innerlichsten Begriffe und Empfindungen der christlichen Kulturgeschichte zum farbigen und schwarzweißen Ausdruck. Ob nun im großen Umgestaltungswerk der Jetztzeit das Christentum fällt oder umgestaltet wird, Morgner hat die alten Symbole desselben festgehalten, indem er sie umschuf. Es war zu merkwürdig, daß sein Einzug in Jerusalem an den Wänden der Hohne-Kirche in Soest sich prachtvoll einfügte in die Umgebung mit den großen mittelalterlichen Malereien, und seine Zeichnungen wirkten in den Kreuzgängen des Minoritenklosters, als seien sie für diesen Ort geschaffen. Das beweist augenscheinlich, daß Morgners Kunst stark sakral ist. Die biblischen Mythen von der Schöpfung, dem Sündenfall und der Erlösung des Menschengeschlechtes haben Morgner immer wieder beschäftigt. In der Bibel der Juden sind die Urmysterien der Menschheit erzählt, sind die Grundgedanken über Kultur und Zivilisation aufgeschrieben, sind die ewigen unbeantworteten Fragen gestellt. Morgner, der sonst nichts las, vertiefte sich immer wieder in das Buch der Bücher. Er verlangte nach großen Wänden, auf denen er seine Visionen darstellen konnte. Sein lebhafter Wunsch war eine Kirche ausmalen zu können. Riesengemälde schwebten ihm vor, bunte Glasfenster sah er im Geist. Es fehlte ihm die notwendige Architektur: er war zu früh da.

Der Lebensgang

Sein Leben ist rasch erzählt. Er wurde am 27. Januar 1891 frühmorgens in Soest in dem Augenblick geboren, als die Böller losgingen zu Ehren des Geburtstags vom deutschen Kaiser, und er hat wohl nicht geahnt, daß er im August 1917 im Heere desselben Kaisers bei Kanonendonner sein Leben lassen mußte. Sein Vater, der früh starb, hatte Neigungen zur Musik; seine Mutter ist eine ehrbare, hartschädelige Natur von festem Charakter, die gerne Verse macht und deren Verständnis es Morgner schließlich doch zu danken hatte, daß er einigermaßen malen konnte, wie er wollte. Auf der Volksschule und dem Gymnasium, wo er es bis zum Einjährigen brachte, war er ein schlechter Schüler. Obwohl er schon als Kind zur Einsamkeit neigte, ließ er es doch

Mein lieber Herr
Saggert!

Hier schreibe ich Ihnen mal wieder einen Brief. Ich fühle mich gar nicht mehr recht wohl, d. h. es geht mir ganz ausgezeichnet. Aber da habe ich eine Einladung von der Kunsthandlung Emil Richter von Ihnen bekommen. Also Sie haben sicher meine Adresse verraten. Und ich fühlte mich so recht wohl, weil niemand wußte, wo ich steckte. Ich kann doch nun nicht extra Kriegszeichnungen anfangen, wo ich andauernd mit [illegible] herum-strolche. Ich habe keine Lust mehr zum Zeichnen, wenn ich nur an Kritiker, Kunsthändler, Ausstellungen u. s. w. denke. Das ist [illegible]

Kotzen. Ich schicke nichts hin. Ich stelle überhaupt nichts mehr aus. Nach dem Krieg gehe ich nach Paris. Dann habe ich neulich mal einen andern Unteroffizier gezeichnet [illegible] hat das allen Leuten gefallen, sodass ich jetzt alle Welt zeichnen soll. Mir genügt, ich fühle mich nicht mehr wohl. Die Menschen sollen mich mit meinem Malen u.s.w. allein lassen. Ich träume von ganz ungeheuerlichen ~~Farbwundern~~ und dann träume ich Dir mit ihren bemalten Tüchern. Ich möchte überhaupt nicht in Lüneburg sein. weit weg in das ferne Land möchte ich. Die Sonne sticht, sticht, immer intensiver. Dann ist mir der alte Rembrandt auch

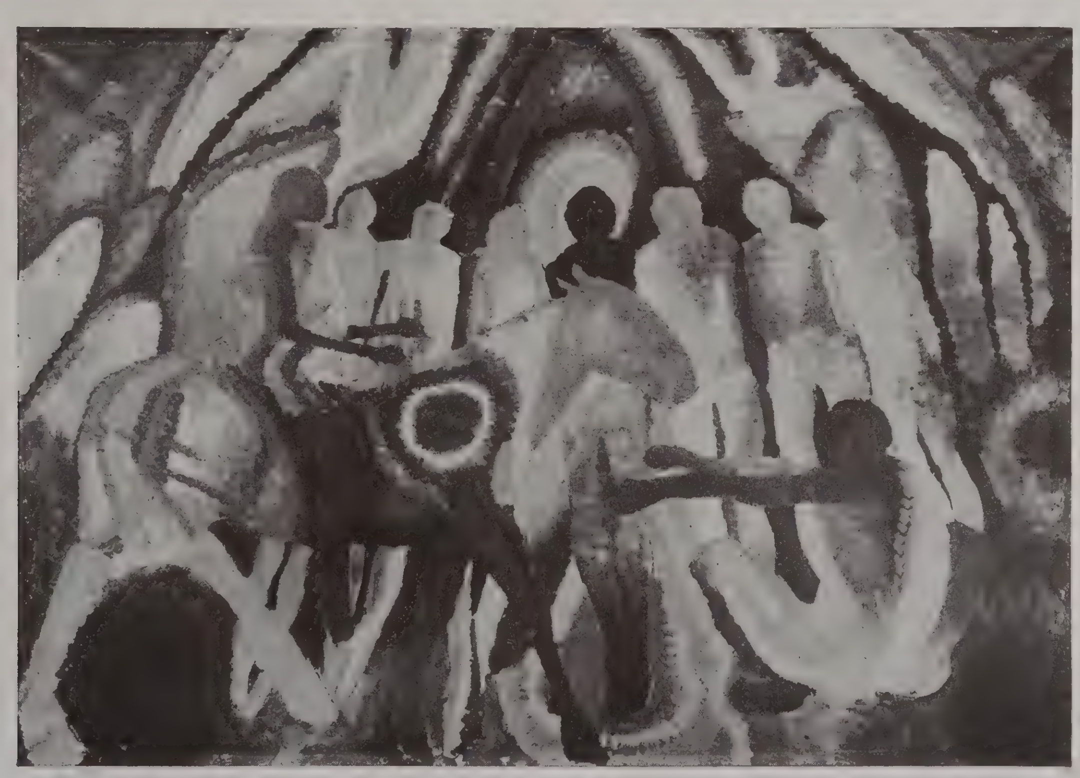
auch einmal erschienen. Auch der mitsamt
der Vormund dem Geldzuschuss raten mir,
schlechterdings zur Ausstellung. Also wird nichts
hingeschickt.
Und diese Unruhe,
die mich erfasst von Tag zu Tag.
Dabei werde ich trotz alledem jeden Tag
stärker. Meine Kameraden und die alten
Komp. sagen immer. der Magen wird immer
stärker und dicker, je länger er im Felde
ist. Sie haben in der Tat recht. Es kommen
mir manchmal vor, als ein
kleiner Flugsand,
ich mir so dem Tornister
auf den Buckel schmeissen.
Wenn ich nur noch
innere Ruhe haben
würde. Aber keine
Lösung, keine Lösung
und geräuschigen
unergründlichen Rätsel.

Flughut. Da der Mann
ich immer ja mal
oben sehe ich einen
Luftschiff greifen u. s. f.
So sehe ich aber doch nicht
aus.
Verflucht noch einmal.
Und diese dämliche
Russenbande ist noch schließlich
langweilig. Neulich waren
wir mal [illegible]
und die Gegend [illegible] und hatten wir 3000
Russen gefangen. Aber was hilft das mir. Ich
suche das strahlende Wunder und den Tempel.

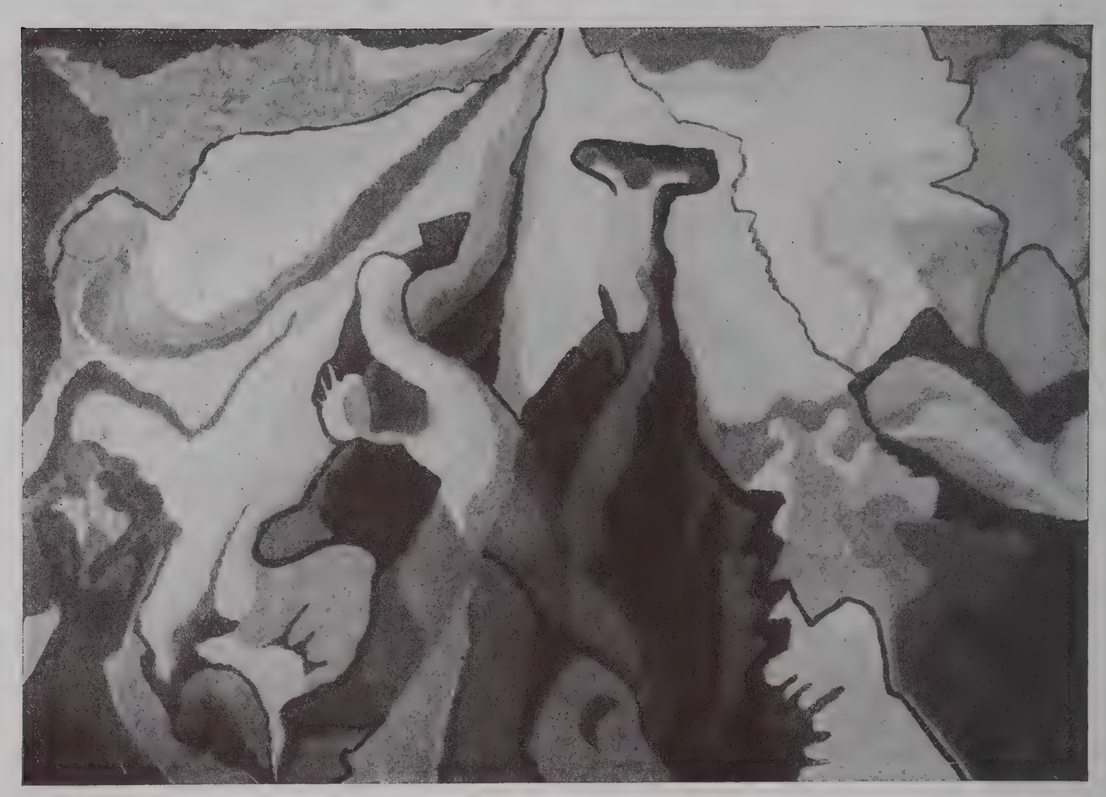
Jedenfalls geht es mir gut, wie das ja auch
selbstverständlich ist. Ich hoffe, daß Sie
ebenso noch dem Ihrem sind.
Wie steht es mit dem Bilderrahmen?
Im übrigen viele herzliche Grüsse
aus Littauen von Ihrem
W. Morgner.



Wilhelm Morgner. Mazedonische Landschaft. Aquarell. 1916.



Wilhelm Morgner. Einzug in Jerusalem. 1913.



Wilhelm Morgner. Der Holzfäller mit dem Gekreuzigten. Tempera. 1913.
Privatbesitz, Dresden.

als Schüler nicht an tollen Streichen fehlen. Allem setzte er die Krone auf, indem er versuchte, mit einem Freunde nach Amerika auszukneifen. Dieser abenteuerliche Sinn war so stark in ihm, daß er sich selbst einen Vagabunden, einen Taugenichts nannte. Morgner deutete er der Morgenare, der nach Morgen Wandernde. Bei seiner Mutter setzte er es schließlich durch, daß er Maler werden konnte. 1908 kommt er als Schüler zu Georg Tappert nach Worpswede, der ihm ein guter Berater und Förderer wurde. Er bleibt aber nicht lange, sondern studiert und arbeitet fleißig in seiner Heimat. Bis 1910 entstehen die ersten größeren Arbeiterbilder. 1911 weilt er einige Zeit in Berlin und lernt hier die modernen Farben- und Formprobleme kennen. In der Juryfreien und Neuen Sezession sind seine ersten Bilder ausgestellt. 1912 werden in der Zeitschrift „Der Sturm" abstrakte Holzschnitte und Linoleumschnitte veröffentlicht. 1912—13 erreicht er künstlerisch seine Höhe. Herbst 1913 tritt er als Einjähriger ins Heer. Den Krieg macht er 1914 im Westen, 1915 im Osten mit. 1916 wird er einem Gräberkommando in Mazedonien zugeteilt; 1917 kommt er wieder nach dem Westen. Seit den Kämpfen bei Langemark im August 1917 ist er vermißt.

Das Schwarzweißwerk

Wilhelm Morgner gehört zu den größten Graphikern aller Zeiten. Er ist einzugliedern in die Reihe: Rembrandt, Dürer, Goya, Delacroix, Millet, Segantini, van Gogh, Munch, Barlach. Über 1800 Blätter hat er uns hinterlassen. Feder-, Kohle- und Kreidezeichnungen, Holz- und Linoleumschnitte, Lithographien und Radierungen. Ein Berg



Wilhelm Morgner. Mann mit Kalb. Kohle. 1912.

mit vielen Schichtungen, ein mächtiger Baum, unendlich verzweigt und mit rieſiger Laubkrone. Wie eine magiſche Wandeldekoration zieht die Welt an unſern Augen vorüber, wie die Verſe eines gewaltigen Epos erſcheinen uns die ſprechenden Bilder. Geneſis und Apokalyſe, Evangelium und Höllenſchrecken. Verinnerlichtes Schauen und unzüchtige Gebärde. Mann und Weib; Mutter und Kind; Sonne und Mond; Menſch und Tier. Himmel und Hölle. Rieſe und Zwerg. — — Schwarz und Weiß könnte man immer die Gegenüberſtellungen nennen. Dieſer Gegenſatz iſt von Morgner tief metaphyſiſch erfaßt. Es gibt Selbſtbildniſſe von ihm, bei denen das Geſicht ſchwarz iſt; um die dunklen Augenkreiſe ſtrahlt Helle, als ob ein Stern im Antlitz aufginge. Adam iſt bei ihm ſchwarz; Morgner wußte, daß das Paradies in der Trope gelegen hat, und daß die erſten Menſchen, die in innigſtem Zuſammenhang mit der Natur lebten, dunkle Hautfarbe hatten. Nach dem Norden zu hellt ſich die Haut auf, und die höchſte Glut bricht aus hellblonden Raſſen hervor. Es iſt vielleicht nur noch Theodor Däubler, der dieſen Gedanken im Nordlicht ſtark geſtaltet hat. Für beide iſt die Nacht die Zeit der großen Geburten. In der Nacht ſind die meiſten Zeichnungen Morgners entſtanden. Bei Mondſchein kamen ihm die ſchwarzweißen Rhythmen. Manchmal wußte er ſie kaum zu bannen, ſo ekſtatiſch erfaßte es ihn. Deshalb griff er immer wieder zu Feder und Tuſche, die ihm ein ſchnelles Aufzeichnen geſtatteten. Aus Mazedonien hat er einige Bücher mitgebracht voll Zeichnungen. Ruhe, Zufriedenheit und Klarheit ſtrömt uns aus dieſen Blättern entgegen. Es kommt einem vor, als leſe

man eine ſchöne Novelle. — Beim Holzſchnitt konnte er direkt aus dem Dunkeln ſeine Welt hervorholen. Bei ihm ſchloß ja immer die Art des Schaffens das ganze Geheimnis in ſich. Holzſchnitte wie Acker mit Weib, Tierdreſſur, Kreuzigung und Landſchaft mit Sonne werden immer mit zu den bedeutendſten der Jetztzeit gehören.

Die Gemälde

Während Morgner Zeichnen eine leichtflüſſige Sache war, die ihm wenig Schwierigkeiten machte, hat er um die Farbe kämpfen müſſen. Wenn man das ganze maleriſche Werk, das die Jahre 1908—13 umfaßt, an ſeinem Auge vorbeiziehen läßt, bemerkt man, daß die dunklen rembrandthaften Farben ſich immer mehr aufhellen, daß die gebannte Farbe immer mehr ihre Feſſeln ſprengt, bis die Gemälde von 1912—13, die er mit ſelbſtbereiteten Leimfarben gemalt hat, eine Leuchtkraft ohnegleichen beſitzen. Die erſte Periode ſchließt mit dem Abendeſſen einer Arbeiterfamilie ab, 1910. Die Farben ſind ruhig, ſchlummernd. Ein Braunviolett ſteht gegen ein Goldgrüngelb. Korbflechter, Scherenſchleifer und Holzarbeiter ſind die Modelle. Das Abendeſſen läßt ſchon pointilliſtiſche Technik vermuten. Die Farbe wird im Jahre 1911 zerlegt, die Art des Farbenauftrags mannigfach; die Farbe erſcheint in Punkten, Flecken, Strichen, Kurven. Es entſtehen Bilder wie: Kartoffelernte, der Bauer mit dem Sack, Landſchaft mit Ziegen, Brunnenbauer, das violette Pferd. Plötzlich wird die Farbe wieder zuſammengefaßt und ſtark konturiert. Die Bilder wirken ſehr dekorativ und erinnern an Matiſſe und Hokuſai. 1912 liegen die mannigfachen Ausdrucksweiſen parallel nebeneinander. Ein großer Strom bildet ein Delta mit verſchiedenen Armen. Es iſt, als habe Morgner ſeinen frühen Tod geahnt. Noch ſchnell wollte er zeigen, was er alles zu ſagen habe. Da ſind Bilder, mächtige Greiſenköpfe, die wie Propheten wirken und die an Nolde erinnern. Auf anderen Bildern wieder evolutieren die Farben, als ob Erdbeben bevorſtänden, Weltnebel kreiſten und Berge Feuer ſpeien wollten. Die ſchönſten Bilder dieſer Art heißen: Landſchaft mit drei Bergen, Frau mit Sack. — Eine Gruppe von Bildern geht auf primitive Urformen zurück. Die Farbe geſtaltet organiſch die Linie, die Fläche, den Körper. So müſſen die Urtiere, die erſten Pflanzen ſich gebildet haben. Wir ſehen Zellen und Zellaneinanderreihungen. Radiolarien gleiten dahin, ſchwimmen, ſtrecken Saugfüßchen aus, teilen ſich, vermehren ſich ins Unzählige. Farben dehnen ſich zu Polypen, runden ſich zu Quallen, Seewalzen, ordnen ſich zu Korallen, Seeſternen, Seelilien. Pilze ſchießen auf und Flechten und Mooſe. Geſteine ſchichten ſich. Staubgefäße ragen aus bunten Blumenkronen hervor und verſtreuen Goldpollen; Spermatozoen ſchlängeln umher und ſuchen Eier, die ſie befruchten können. — Dann gibt es von Morgner Gemälde, die wie buntleuchtendes Glas wirken. Das Tiffany-Glas wird noch überſtrahlt. Die Farben fangen an zu tönen. Ein orphiſches Myſterium ereignet ſich. Beſonders ſchön iſt ein Trinker. Wir ſehen ihn von rückwärts, ſitzend, und er ſcheint den Überfluß der Welt trinken zu wollen. Die Farben ſind trunken. Hier hat Morgner ſeine größte Farbigkeit erreicht. Während er in ſeinen erſten Gemälden mehr die nordiſche Eigenart zum Ausdruck bringt, nämlich das Schillern der Vielheit in den Tonſchwankungen, kommt in den Bildern der Folgezeit mehr die ſüdliche Eigenart von Dürer und Grünewald, die von Italien beeinflußt ſind, zum Ausdruck. Morgner faßt die Farbe organiſch von innen auf; die Lokalfarbe ſoll ganz aufgehoben werden. Darum wirken ſeine Bilder erſt in dämmerigen Räumen, da fangen die Farben magiſch an zu leuchten. Morgner hat geradezu neue Flächen und Körper für die Farben gefunden. Sie wellen, laſten, fliegen; ſie ſind erdig, durchſichtig. Das Rot iſt Feuer,



Wilhelm Morgner. Vision I. Zeichnung. Frankreich 1914.

Blut, Fleisch, Metall; das Blau Himmel, Meer, Blume, Schale; das Grün Baum, Blatt, Wiese; das Braun Acker; der Ocker Erde, Holz. Die Farbe ballt sich zu Klumpen, türmt sich, streift sich. Wunder des Ursprungs wuchten auf uns zu.

Die Zusammenfassung

Morgner war einer von den Großen. Der Kampf wird um ihn entbrennen, und der beweist deutlich, daß es sich um eine wertvolle Sache handelt. Ein Heer von Kritikern wird ihn nicht erschöpfen. Er wird mißverstanden werden, und nur wenige werden bis zum Kern bei ihm kommen. Das wußte Morgner selbst zu gut. Er pflegte zu sagen: Ich male für mich, und wenn sich alle paar Jahrhunderte ein paar Menschen an meinen Sachen erfreuen, bin ich zufrieden. Den Feinkultivierten wird er zu roh erscheinen, den Radikalen wird er nicht genug kubistisch, futuristisch usw. sein. Morgner wird das alles überwinden und überstehen, denn er war Sendung.



Wilhelm Morgner. Selbstbildnis mit Pyramide. 1913.



WILHELM MORGNER: Bärtiger Mann. Linoleumschnitt

Paul Klee

Mit 12 Abbildungen | Von H. v. WEDDERKOP

Die neue Zeit möchte möglichſt unvermittelt die eigenen Ideen an Stelle der alten ſetzen, und zwar will ſie eine der radikalſten Umſtellungen, die jemals gefordert ſind. Daß ſie alles, was alt ſcheint, im Übereifer wegwirft, iſt ihr gutes Recht, da ſich Neues nicht ſchaffen läßt mit dem Rückwärtsblick auf das Alte gewandt. Sie will Neues ſchlechthin, aber bei der Frage nach dem „Wie" und „Was" des Neuen orientiert ſie ſich zunächſt einmal auf das Negative: es ſoll nicht mehr der Impreſſionismus mit ſeiner Weltanſchauung und ſeinen Kunſtmitteln gelten. Aber die Legitimation des neuen Willens ergibt ſich nur aus dem Poſitiven, nicht ſchon aus der Negation einſtmals gültiger und bewährter Anſchauungen.

Dieſe Legitimation wird auch nicht bekräftigt durch den Umfang der Forderungen, die naiv von einer Anzahl Schwelger geſtellt werden. Dieſe allzu literariſchen Forderungen ſind nicht prägnant genug, und die rieſige literariſche Produktion, die heute mit geſchäftigen Händen angehäuft wird, bringt die Kunſt ſelbſt nicht weiter und iſt im übrigen auch kaum geeignet, ihr den Räſonanzboden zu ſchaffen, den gerade dieſe neue Zeit für ſie mit ebenſo großer Heftigkeit wie Berechtigung fordert.

Die augenblicklichen Zuſtände, die klar zum Greifen liegen und doch immer von neuem überſehen werden, bedeuten eine neue Romantik mit den ſolche Zeitläufte beſtimmenden Momenten der Sehnſucht, der Unklarheiten, des Bereitſeins, des Vorhabens, der Leidenſchaftlichkeit, die keine Unſicherheit, keine Unentſchiedenheit kennt. Die Zeit charakteriſiert ſich auch dadurch, daß von außen Stoffe herangeholt werden, die, obgleich ſie der bildenden Kunſt nicht näher liegen als irgendein anderes der Geſtaltung dienliches Ding, doch der Kunſt aufoktroyiert werden, insbeſondere ſolche ethiſchen und religiöſen Gehalts. Die Rolle, die nach der Forderung Vieler dieſe Stoffe zu ſpielen haben, bedeutet eine Gefahr inſofern, als ſie die Entſtehung der allein gültigen Form zu ihrem Schaden weſentlich beeinträchtigen kann. Es iſt auch die Frage des alten Rangſtreits, die Unklarheit bezüglich der Grenzen zwiſchen Kunſt, Religion und Ethos, die ſchon frühere romantiſche Zeiten charakteriſiert. Hierher gehört weiter der unheilvolle Begriff des „Kunſtwollens", für den heute mit ſoviel Lärm und Aufheben Reklame gemacht wird. Dieſes Kunſtwollen, deſſen Feſtſtellung neben einem genauen Wiſſen um heutige und vergangene Dinge einen hohen Grad intuitiver Sicherheit, alſo eine äußerſt ſeltene Verbindung von Objektivität und Subjektivität bedingt, wird bezeichnenderweiſe ohne Bedenken auch vom kunſtloſen Durcheinander abgeleſen, was mühelos mit Hilfe eines Stabes feſtſtehender Phraſeologie vor ſich geht.

In dieſen Zeiten der Umſtellung ſollte, wenn wir wirklich eine Gemeinſchaft wären, die Kritik ſich nach Möglichkeit zurückhalten oder nur mit äußerſter Vorſicht vorgehen, da ihr ſonſt die letzte Berechtigung entzogen iſt. Aber ſtatt deſſen ſieht man eine Phalanx vom Gott trunkener Kritiker vorſtürmen, oft nur mit Ekſtaſe angetan, dienlich manchem Künſtler, aber nicht der Sache.

Bedenklicher als dieſe Erſcheinung, für die man immerhin Analogien in anderen gleichgearteten Zeiten findet, iſt es, daß in die richtunggebenden Reihen der Theoretiker ſich auch Schaffende ſelbſt, ihrer eigentlichen Aufgabe abgewandt, einordnen, mit gemalten Leitfäden und anpreiſenden Plakaten.

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke Paul Klees erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Hans Goltz, München.

Die wirklichen Gestalter der Zeit begreifen ihre Sendung, halten sich fern von dieser Kämpferreihe, lassen sich nicht einbeziehen in die Einheitlichkeit des vorgeschriebenen Reglements und der Parole, die die Literatur ausgibt. Statt zu schwelgen, zu sehnsüchteln oder mit fertiger Lust Systeme aufzubauen, handeln sie und verfertigen nicht die Anschauungsbeispiele für die Vorschläge der Literaten. Sie sind dem Tagesrummel abgekehrt, und überlassen anderen die Klärung durch den Austausch der Meinungen, der sie nicht interessiert. Sie wissen, daß ohne sie nur leeres Stroh gedroschen wird.

Paul Klee ist der typische Fall eines Künstlers, der ohne Theoreme existieren kann und unabhängig von ihnen völlig unvorbereitete Wege geht. Man findet bei ihm statt der oft geforderten Einfachheit, Primitivität, ja Roheit der Mittel, ein ausgesprochenes Raffinement, weiche Zartheit und selbst eine bewußte Kultiviertheit, im allgemeinen einen Horror für den Theoretiker von heute. Gleichwohl wüßte ich in Deutschland niemanden, der soviel Neues zu sagen hat. Insofern er es notwendig bestimmt ausspricht, insofern er eine Form vorweist, ist er denkbar unromantisch; eine Ausnahmeerscheinung, weil bei ihm die Sehnsucht und die ganzen anderen romantischen Requisiten wegfallen.

Soweit dem Geheimnis dieser Begabung beizukommen ist, wäre zunächst festzustellen, daß Klee durchaus nicht etwa mit Kandinskyschen Theorien zu bemeistern ist. — Das farbliche Problem ist vom formalen sowenig zu trennen, wie überhaupt irgendeine am Gesamtausdruck beteiligte Kraft des Bildes. Es ist merkwürdig, wie e i n Strich in einem Kleeschen Bild wegführt von dem, was scheinbar beide, ihn und Kandinsky, verbindet. Der in der Theorie geforderte und begründete Selbstausdruck der Farbe ist hier mühelos erreicht. Unter diesem „Selbstausdruck“ kann natürlich nicht dasselbe verstanden werden, was eine elende Assoziation gewonnen auf dem außenherumführenden Wege der Erfahrung verfälschend vorreden will. Auf diese billige Weise bedeutet „Weiß“ die kalte Totenfarbe und die Farbe der Gespenster, womit dann die so willkommene Gesetzlichkeit des Bildes auseinandergerissen wird. Das heißt nicht der Farbe Ausdruckskräfte geben, heißt nicht sie seelisch erleben wollen, sondern nur ein ästhetischfremdes, intellektuales Moment in eine künstlerische Sphäre einschmuggeln wollen, um damit zu hausieren. Die Wirkung, die von einem Breughelschen Winterbild ausgeht und meinetwegen frösteln macht, geht nicht von weißer Farbe aus, sondern von der Gegensätzlichkeit der harten, knappen, schwarzen Männchen auf der Schneelandschaft und von noch vielen anderen Momenten, kurz von einer Formwirkung, die sich der Farbwirkung verbinden muß.

Man kann auch ohne diese Feststellungen die Frage als absurd beiseite lassen, ob der Ausdruck auf Kleeschen Bildern ohne die übrigen mehr oder minder gleich starken Mittel der Zeichnung erreicht wäre. Man kommt auf derartige Fragen nur im Vergleich mit Kandinskys rein farbformlichen Wirkungen, die einem bei der Wertung oft ins Nichts entgleiten, in sogenannte Grenzgebiete zwischen formaler Kunst und Musik, die in Wirklichkeit nicht oder wenigstens als solche in Kandinskyschen Bildern nicht existieren.

Dies feste Gerippe einer unabhängig vom Farbfleck existierenden Zeichnung ergibt zu seinem Teil den merkwürdigen Rhythmus Kleescher Bilder. In diesem farblichen Unendlichkeitsmeer, in den herumfliegenden farblichen Explosionspartikeln oder in dem ganz dünnen, überzart sich markierenden Farbäther stehen die leichten zeichnerischen Gebilde. Mit einer ausgesprochenen Selbstbewußtheit, Selbstverständlichkeit und eigenem Leben sind sie mit aller Entschiedenheit, aber doch befreundet und voll Harmonie in die süße, fächelnde, nirgends greifbare, aber überall zärtlich angepaßte Farbluft hineingezaubert. Sie sind mit großer Sachlichkeit behandelt, sind fest, kühl, bewußt, leicht an ihren Platz gesetzt.



Paul Klee. Komiker. Radierung. 1904/14.



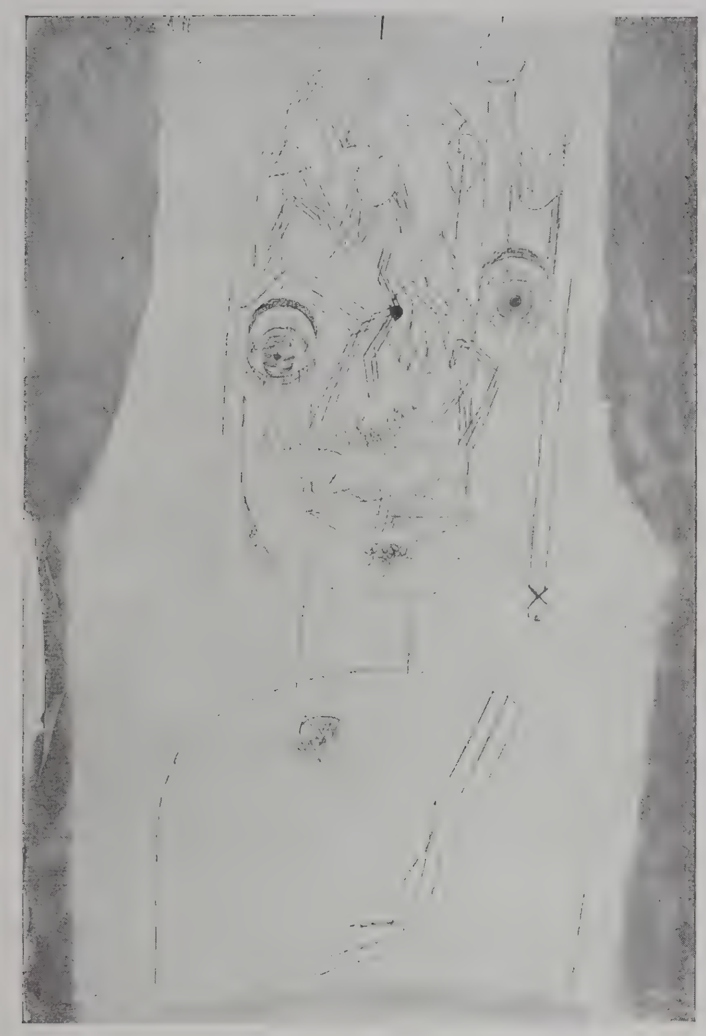
Paul Klee. Am Bau. Aquarellierte Zeichnung. 1918/169.



Paul Klee. Zerstörung und Hoffnung. Lithographie. 1916/55.

Das Auge kommt nie dazu, sich auf einem stumpfen Fleck derselben unnuancierten Farbe niederzulassen; es wird geführt durch ewige ruhelose Übergänge, denen es folgen muß. Der einzelne Ton ist in Wirklichkeit eine Summe verschiedener Töne, niemals eine Festlegung auf einen gleichen Ton; sich aufhellend und abdunkelnd wogt es durch das Bild.

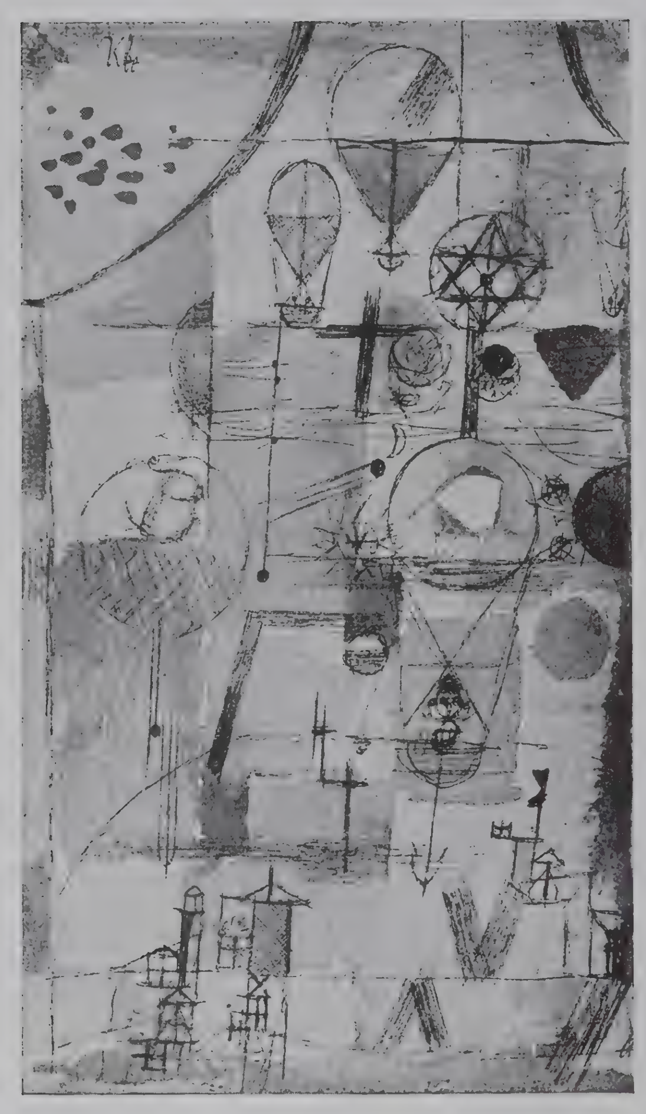
Im Zeichnerischen ist die Analogie das Vermeiden geläufiger Formen. Es sind keine Gebilde, die zu der Bezeichnung als mathematischer Form berechtigten, keine Gebilde, die zu dem nichtssagenden Sammelbegriff des geometrischen Stils geführt haben, so wenig wie ein symmetrisches Prinzip bei Klee festzustellen ist. Sondern es sind freie, der Phantasie unmittelbar entfließende Formen, einer Phantasie, die allerdings an jeglichem Gewohnt-Figürlichen vorübergeht und sich nur beflügelt fühlt von selbständigen Linien, die eine tote, visionäre, arabeskenhafte Welt umschreiben.



Paul Klee. Barbarenkönig. Feder und Aquarell. 1917/151.

Es besteht durchaus nicht für diese Begabung das Gesetz, alles zum Ausdruck Strebende zu mehr oder minder vereinfachten Formen zusammenzukürzen. Im Gegenteil: oft weicht plötzlich — und darin liegt vielleicht das Beste und Unaufspürbare der Art dieser Begabung — die Linie aus dem Schlüssigen ab. Dann entstehen diese Gebilde, die Augen in ungleichmäßigen Schleifen umrahmen oder Köpfe mit Minaretts krönen. Gebilde, die, beginnend mit irgendeiner realen Gegebenheit, sich in eine andere Welt mit gänzlich veränderten Wirkungsbedingungen verlieren. Diese Formen sind so ungreifbar, so unkörperlich wie die Farbnebel, aus denen sie hervortreten.

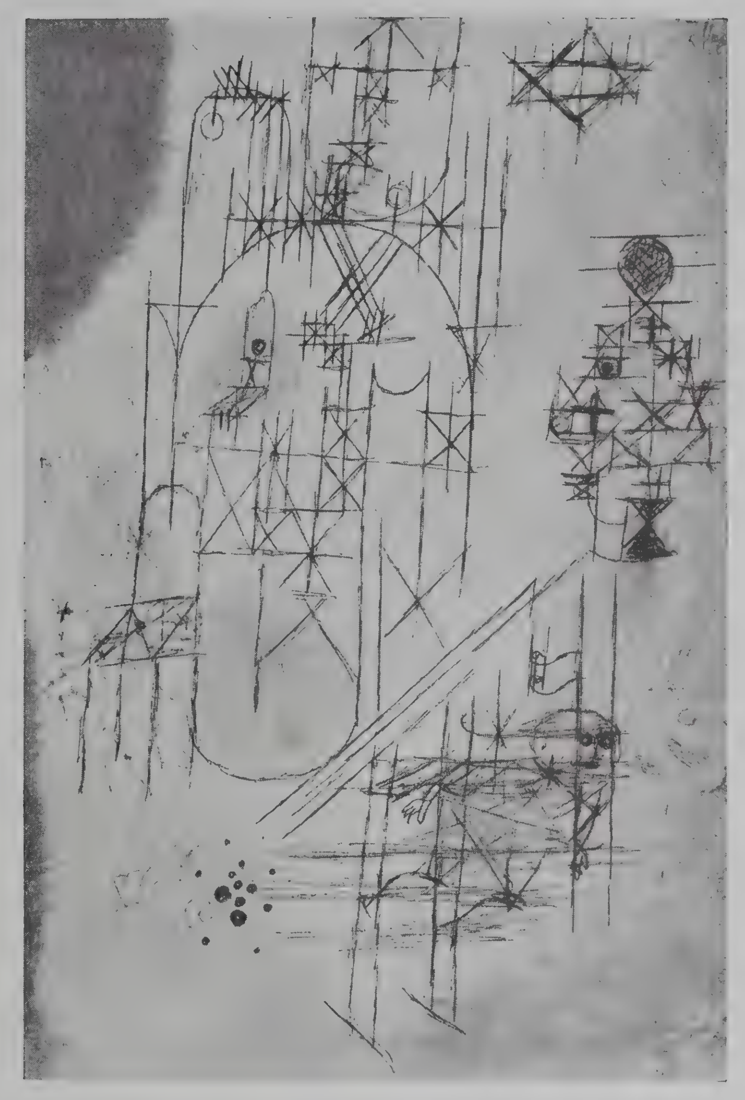
Es ist nicht der Kubismus, der die Brücke schlägt von vergangener Kunstform zu der Klees. Er ist erwachsen auf realem Formboden; nichts ist verkehrter als mit gewissen modernen Kunsttheoretikern zu sagen, daß er eine neue Raumanschauung begründe — Mystik ist hier das Wort, das die Lernbegierigen sättigt. Er will a priori ein Formproblem lösen; dem mag sich der Raum, soweit er dadurch betroffen wird — binsen-



Paul Klee. Luftfahrzeuge. Feder und Aquarell. 1918/11.

wahrheitgemäß — fügen. Für Picasso bedeutet der Kubismus zunächst nichts weiter als eine Hilfskonstruktion, um ein durch zuviel Variationen wiederholtes, gleichgültig gewordenes Formprinzip zu ersetzen oder zu befestigen und zu regenerieren. Die Dinge sollten wieder auf eine in sich gültige, geschlossene Form zurückgeführt werden. Diese selbst sollte sich ausdrücken. In das impressionistische Bild hatte sich eine gewisse Verzärtelung eingeschlichen. Auf das dort überzwängte Prinzip antwortete nach der anderen Seite mit einem entsprechend starken Ausschlag der Kubismus. Aber seine Geburt fällt weder in die Zeit Klees noch bedarf er seiner überhaupt. Das Stereometrische, das ihm Element ist, ist für die Welt Klees nicht verwendbar.

Es gibt auf diesen Bildern kein Hintereinander; keine Perspektive schafft Raum, der den Dingen und Vorgängen irdische Gültigkeit gäbe. Es gibt ein Neben- und Über-



Paul Klee. Aquarellierte Zeichnung. 1918/53.

einander, und meist selbst nicht einmal das, denn es ist belanglos. Es sind andere stärkere Faktoren, die das Wesen bestimmen. Es ist tatsächlich fast gleichgültig, „wie herum“ man ein Kleesches Bild hält, die Gültigkeit ist an keine andere Realität gebunden, als die, die in den form-farblichen Gesetzlichkeiten selber liegt. Das was „vorgeht“, ist nicht auf oben und unten, rechts und links gestellt.

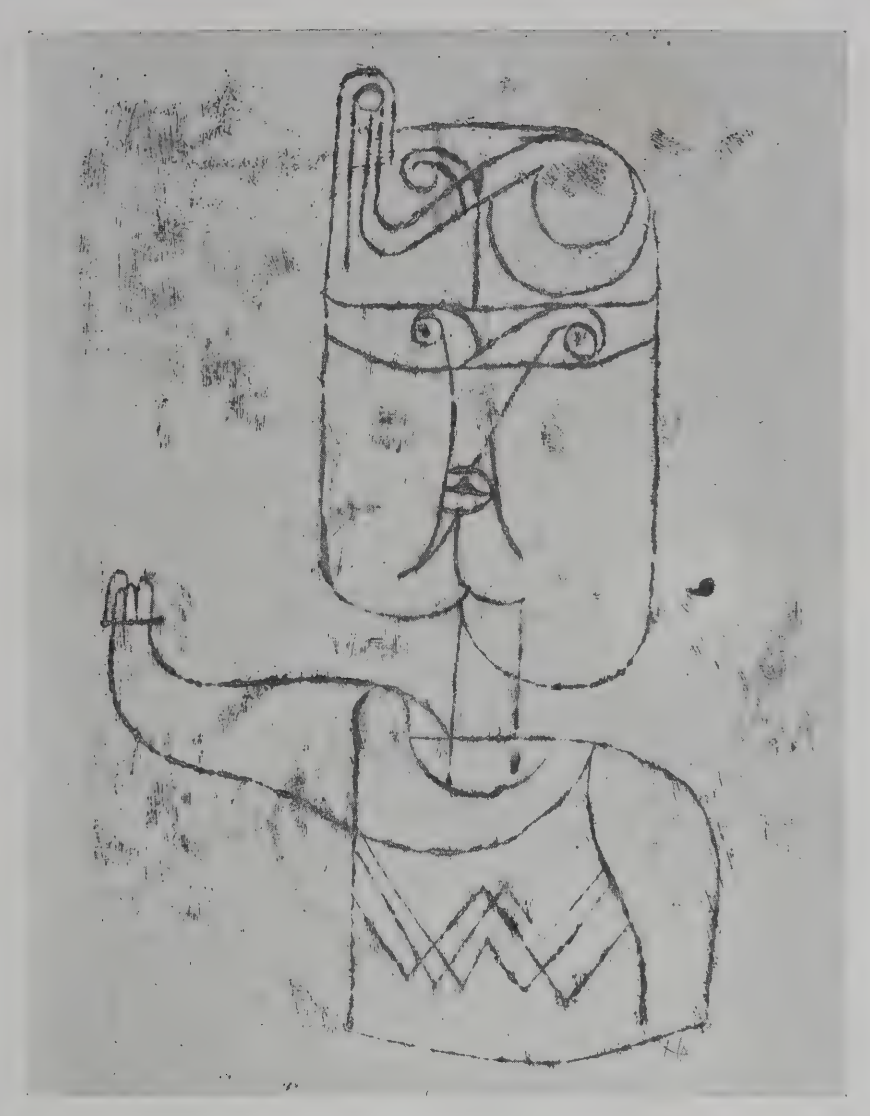
Trotz des Fehlens aller lebensgewohnten Zusammenhänge erstarrt diese Welt niemals zum Ornamentalen. Es muß vielmehr betont werden, daß selbst das Ornament noch zu real ist, um in dieser Welt verwandt zu werden.

So fern dem Gewohnten diese Kunst ist, so lebendig ist sie in der ihr eigenen Welt. Ein ununterbrochenes Sichauflösen geht hier in Form und Farben vor sich. Es wird um so lebendiger auf den Bildern, je mehr die geläufigen Gesetze der Trägheit auf-



Paul Klee. Zeichnung. 1919/91.

gehoben werden. Es fügt sich trotzdem alles. Es ist eigentlich nie ein ruhender Punkt auf diesen Bildern, sondern ein ewiges Kommen und Gehen der Farben und Formen. Klee liebt die unendliche Linie, deren ewige Weiterführung, Durcheinanderführung, Verästelung und schließliches Wiedereinlaufen den Ring schließt und alle lebendigen Beziehungen fernhält: Die eine Hälfte eines Gesichts wird zu einer Arabeske verarbeitet, die andere bleibt fast unangetastet. Die eleganten und überraschenden Kurven der Arabeske, die von dem Lebendig-Toten der anderen Gesichtshälfte abirren, ergeben sich mühelos aus dem Bedürfnis zu schwingen, die Körperlichkeit zum Teil ins Lineare aufzulösen. — Ein Aroplan steht im Äther. Die ganze Statik ist gegeben, das Konstruktionelle, alles angelegt mit einem getreuen Hang zu den wesentlichen Erfordernissen eines solchen maschinellen Dinges, mit einer naiven Freude an Streben, Tragflächen usw., aber nur angelegt, um hinzuführen, um dann aber, noch bevor der Weg betreten



Paul Klee. Zeichnung. 1919/92.

wird, der zu einer verstandesmäßigen Erkenntnis leitet, in das Gebiet der eigenen phantastischen, alles Rationale meidenden Welt überzutreten. Was also als konkrete Zweckform angelegt war, löst sich in andere Formen auf, die in keiner Weise mehr an die Konzeption des Ausgangs erinnern. Hier sind wieder dieselben Mittel wie bei dem ins Arabeskenhafte übergeführten Gesicht verwandt, dieselbe scheinbare irdische Haftbarkeit und ihre Vernichtung durch die Überführung in andere Formregionen, für die die ursprünglichen körperlichen Gegebenheiten nur bestehen, um die nachträgliche Abirrung der Phantasie noch zu steigern.

Man nennt als Stilprinzip der neuen Kunst rasch und oft das „Geistige" und meint damit die „Beseelung" der Stofflichen, die dem Impressionismus fremd war. Bei Klee wird man sich nach diesen sogenannten geistigen Kräften vergebens umsehen, was nicht



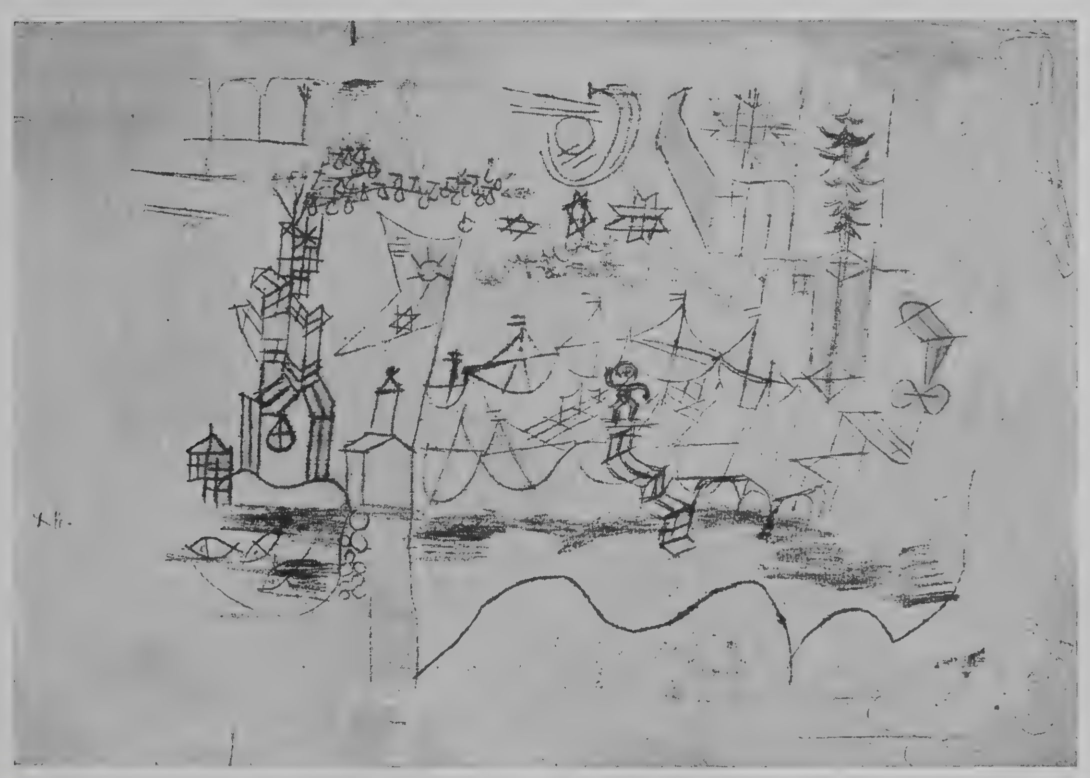
Paul Klee. Barockes Interieur. Aquarell. 1919/3.

Schwäche, sondern Kraft bedeutet. Seine Kunst ist eine Kunst jenseits der Materie und ihrer Beseelung, er reagiert also nicht auf diese Fragen. Man mag bei ihm an Lao Tse denken: der Gedanke, tausendfach anfechtbar, mit Gegengründen rationaler Natur zu vernichten, existiert nur durch den Forminhalt, der selbst hinter der Übersetzung noch sichtbar wird: ein triftiger Beweis für die Irrelevanz des Rein-Inhaltlichen und das Ausschlaggebende der Fassung. Die „Geistigkeit" wirkt nur deshalb so oft formhindernd, weil die Synthese von ihr und der Form das schwerste Problem ist, das der Kunst gestellt ist.

Eine ausgesprochene Tendenz der heute wirkenden Kräfte und vielleicht der wirksamsten, jedenfalls zukunftsreichsten, scheint auf Monumentalität zu gehen, eine Monumentalität, die im Anschluß an die Architektur, diese unterstützen und von ihr getragen sein möchte. Auch von diesen Tendenzen ist in der Kunst Klees nichts zu finden. Sie ist Nur-Malerei, was nicht besagen will, daß sie um ein Problem herumgeht. Diese



Paul Klee. Drei Köpfe. Lithographie. 1919/9.



Paul Klee. Bootverleiher. Aquarellierte Zeichnung. 1919/86.

Begabung iſt ſo ſehr den Wirklichkeiten der Welt entrückt, daß ſie auch nicht mit einem ſekundären Nutzzweck, wie er mit der Architektur verbunden iſt, in Beziehung zu bringen iſt. Sie bedeutet etwas Fertiges in der Flucht der gärenden Erſcheinungen; etwas Fertiges, Orientiertes, nicht mehr Problematiſches, wobei man ſich jeglicher vergleichenden Wertung enthalten kann.

Den auflöſenden, die Kunſt überhaupt ſiſtierenden Tendenzen, über deren Bedeutung und Berechtigung hier zu ſprechen, den Rahmen überſchreiten würde, ſetzt dieſe Begabung Poſitives entgegen. Wer ſoviel zu ſagen hat wie Klee, bleibt unberührt von dieſer Frage.

Die Begabung Klees iſt wie alle wirkliche Begabung a priori gegeben, ſie unterhält keinerlei unnötige Beziehungen zu dem, was gleichzeitig mit ihrem Erſcheinen vorgeht. Keine Probleme werden, nur weil ſie der Beachtung wert ſind und weil man ſich mit ihnen auseinanderſetzen muß, berührt, ausgenommen diejenigen, die von vornherein für dieſe Begabung im Wege lagen. Selbſt die ſogenannte Sozialäſthetik braucht bei einer Wertung Klees nicht in die Erſcheinung zu treten, da er ausgeſprochen individualiſtiſch beſtimmt iſt, ein Einzelfall, zu deſſen Erkenntnis kein anderer Weg führt als das Mitfühlen dieſes höchſt ſpeziellen, künſtleriſchen Inhalts, der keiner Verbreiterung fähig iſt, wie er keine Nachfolge haben wird.

Ein Fall, den kein kritiſches Theorem vorgeſehen hat, der im übrigen ebenſowenig reſtlos ausgedeutet werden kann wie das Geheimnis einer Bachſchen Fuge oder Mozartſcher Harmoniefolgen.



Paul Klee. Straße mit Laſtwagen und Bäumen.
Zeichnung. 1912/21.

Willy Jaeckel

Mit 9 Abbildungen | Von ERNST COHN-WIENER

Wir leben zwiſchen den Zeiten, friſten uns zwiſchen Zerſtörung und Wiedergeburt. Wir ſind wie die Spätrömer, die, noch berauſcht vom Gaſtmahl des Trimalchio und das ironiſche Spötteln Lukians auf der Zunge, mit all ihren Gedanken nach einem Gott rufen, der ſie erlöſe. Noch erfüllt er ſich uns nicht. Denn wir haben nicht — noch nicht — den ruhig ſtarken Glauben einfacher Zeitalter, die ihre Gottheit ſelbſtverſtändlich wie eine Tatſache über ſich walten laſſen, ſie anbeten, ſie mit Gebet und Opfern ernähren. Wir müſſen ſie aus unſerer Sehnſucht wieder auferſtehen laſſen, nachdem kalter Rationalismus ſie zum andern Mal gekreuzigt hatte.

Es iſt kein Zufall, daß der Künſtler dieſe Sehnſucht ſtärker erlebt, als jeder andere unter uns. Der Nicht-Künſtler tut, erwirbt, denkt. Der Verſtand iſt ſeine tätigſte Geiſtesfunktion — Empfinden iſt eine Delikateſſe, die er ſich nur an Feſttagen leiſtet. Der Künſtler hat ſolchen Feſttag ſein Leben lang, und das Gefühl wirkt jede ſeiner Taten. Gefühle zur Form geſtalten heißt eben: Künſtler ſein. Kunſt ſchaffen heißt: Sehnſucht zur Erfüllung bringen. Und ſo zeugt der Künſtler für ſeine Zeit aus ſeiner Sehnſucht nach dem Unendlichen ihre Vorſtellung von Gott. Heute wie einſt. Was man von Phidias ſagte, daß er der Religion ſelbſt neue Gefühle gegeben habe, kann man auch von Raffaels Madonnen, von Michelangelos weltſchaffendem Gottvater ſagen, kann von jedem Künſtler behaupten, daß ſeine religiöſen Viſionen die Vorſtellungen ſchaffen, die die Gemeinde ſich von ihrer Gottheit machen wird. In unſerer Zeit, in der aus allen Seelen Gefühle zu religiöſer Erneuerung drängen, heißt das, daß die Maler von heute im Begriff ſind, die Kunſtformen für die Altäre der Zukunft zu ſchaffen, wie einſt die früheſten Künſtler der Chriſten an den Wänden der Katakomben.

Entſcheidend für ihre Geſtalt iſt die Dynamik der künſtleriſchen Viſion. Sie hat zwei einander völlig entgegengeſetzte Möglichkeiten: begeiſterte Ekſtaſe und ſeelige Kontemplation. Wie die antike Kultur während der ganzen Dauer ihrer Schöpferkraft zugleich den dionyſiſchen und den apolliniſchen Menſchen beſaß, den, der korybantiſch jubelnd die ſchöpferiſche Kraft der Gottheit in ſich zu erſchaffen begehrte, und den, der orphiſch die Seligkeit erlebte, ſich in ihr als ewig zu fühlen, reißen die Begeiſterten unter uns die Gottheit ekſtatiſch in ihr Herz, zeugen andere ſie aus der Innigkeit ihres Ergriffenſeins. Zu den erſteren gehört wie van Gogh Ludwig Meidner, zu den letzteren Willy Jaeckel.

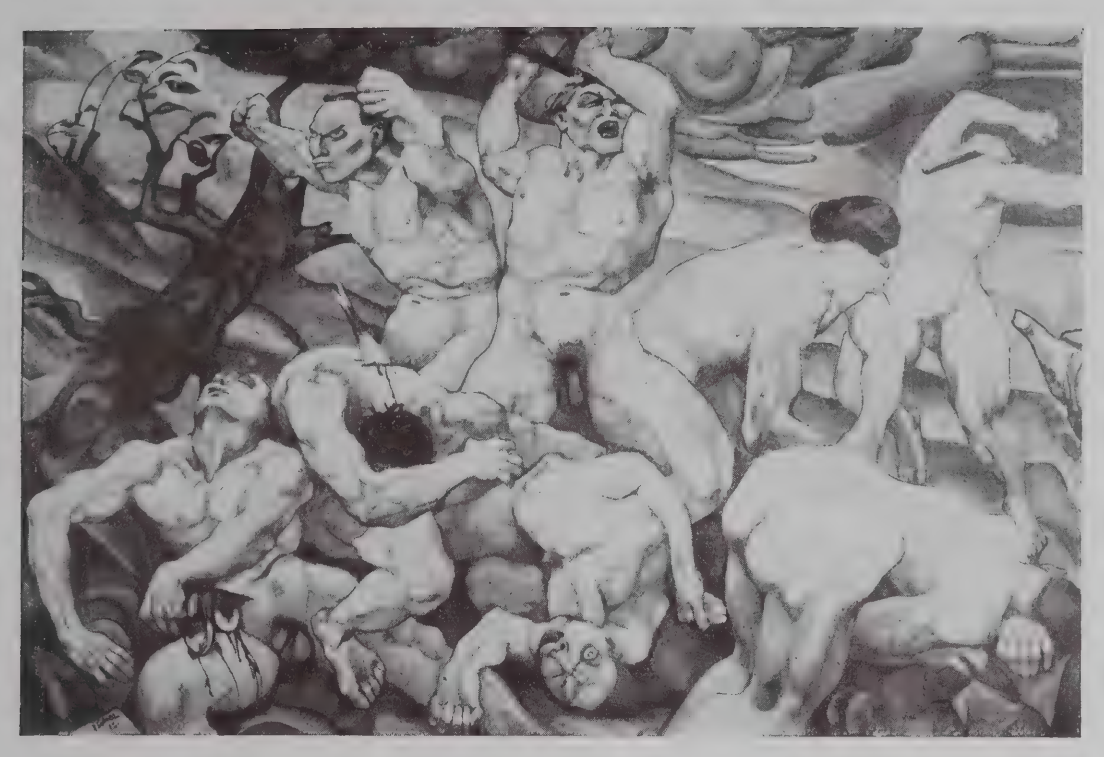
* * *

Willy Jaeckel, der 1888 in Breslau geboren iſt, beginnt nach dem üblichen Studium an den Akademien in Breslau und Dresden ſofort mit der Löſung einer monumentalen Aufgabe. Sein erſtes Bild „Kampf“, 1912 entſtanden, iſt eine wandgroße Leinwand voll nackter Muskelmenſchen, die brüllend aufeinander einhauen. Noch iſt alles krampfhaft, iſt gewaltſames Drängen zum Monumentalſtil: das Vollſtopfen mit Menſchenmaſſen, mit Muskeln, Geſichtern, Hieben, Schreien, und doch iſt ſchon das Bedürfnis da, das Bild von einer Mittelfigur aus zu gliedern, die Körper klar zu begreifen, freskohaft zu verteilen. Nur das Bedürfnis — aber es fordert gebieteriſch die Gewiſſenhaftigkeit ſyſtematiſcher Klärung. Jedes Jahr bringt ein neues Bild, eine neue Erkenntnis. Das gewaltſame Suchen nach gigantiſchen Stoffen verſchwindet, die Stimmungen werden ruhig, faſt idylliſch, die Zahl der Figuren im Bilde immer geringer, die Überſchneidungen hören auf und die Geſtalten werden flächiger. Es entſteht noch in demſelben Jahre das Bild „Daſein“. Menſchen ruhiger Exiſtenz lagern ſich zu frieshafter Ruhe, zwei

Paare, auf breiter Fläche so gruppiert, daß ihre Linien von den Stehenden am Rande zu den Liegenden in der Mitte fließen, begleitet von den Hügelwellen der Landschaft. Die Komposition, fast feuerbachisch zart, ist ein rhythmisches Gleiten, das wie ornamental ist und alle Figuren, die ohne Raumtiefe scheinen, sich unterwirft. Dann setzt der Kampf um die Form stärker ein. „Liebespaar" und „Familie" von 1913, „Nach der Geburt" und „Medea" von 1914, die „Loslösung" von 1915 sind Bilder, in denen die seelische Beruhigung der Inhalte Grundlage für die klare Erkenntnis der Bildgestaltung wird. Man kann sagen, daß der Sinn aller dieser Werke ebenso sehr in der Form, wie im Stoff liegt. Jaeckel will nicht nur malen, sondern auch wissen. Er studiert Struktur, Zug und Beugung der Muskeln, wie nur irgendein Zeichner in seiner Akademie, begreift die Wichtigkeit, sie als räumliche Formen in die Bildfläche zu bringen, d. h. sie verkürzen zu können, und läßt jede Gestalt über ihre Grenzen hinaus im Raum die Gruppe fordern. Formal bedeuten diese Bilder die Aufgabe, zwei Figuren so nebeneinander zu stellen, daß eine Profil-Figur sich mit einer Enface-Figur verschraubt, zwei hintereinandergestellte Enface-Figuren sich zur Einheit fügen, zwei Profil-Figuren sich voneinander loslösen, und das Problem der „Medea mit dem Kinde" ist schließlich das Madonnenproblem Verrocchios. Nicht so, daß jede Erkenntnis gleich endgültig gewonnen wäre. Diese Gruppenbildungen haben ihn lange beschäftigt, dasselbe Problem kehrt immer wieder, jedesmal klarer übersehen, präziser gelöst. Damals entsteht eine Serie von zehn Radierungen, in denen Jaeckel unbewußt alle formalen Probleme des jungen Michelangelo noch einmal für sich löst; damals eine Serie von Studienblättern, Frauenakte in wollüstigen Umarmungen, die im Grunde nur Bewegungs- und Gruppenprobleme erörtern. Es ist bezeichnend, daß gerade diese Blätter schnelle Skizzen sind, ihr Strich von impressionistischer Sicherheit und malerischer Schnelle, erhascht im Bruchteil einer Bewegung, im interessantesten Augenblick. Jaeckel besitzt diese moderne Erregtheit also, aber er liebt sie nicht. Sie ist ihm nur Mittel, um sich Momentanes anzueignen. Die Forderung des Bildes lautet für ihn Ruhe und Dauer, und wenn auch einmal die Bewußtheit dieses Studiums eine Form kalt werden läßt, so ist sie doch auch immer klar geworden.

Man kann das erste Kriegsjahr als den Drehpunkt dieser Entwicklung ansehen. Damals entstehen noch einmal zwei Bilder von der brutalen Gestopftheit des Anfangs, „Sturmangriff" und „Meuterei", und die Mappe „Memento" Kriegsvisionen voll Verrecken, Mord, Notzüchtigung, phantastischem Grauen. Eigentlich die modernen „Desastres", die erste Kriegserklärung an den Krieg von 1914. Unerhört mutvoll zwischen dem „staatlicherseits gebilligten" Hurrageschrei der anderen. Gerade stille Naturen müssen von der Erbarmungslosigkeit dieser brutalen Vernichtung so überwältigt werden, daß kein Gedanke an den Heroismus sie erheben kann, aber, gepeinigt von den Leiden der Menschen, werden sie nach einer barmherzigen Gottheit suchen, in deren Schoß sie sich flüchten können. Es war eigentlich die Urangst der Kreatur, die die religiösen Unterströmungen der Zeit entband. Auch in Jaeckel hat der Krieg Religion gezeugt, und diese Bilder des Kriegsgrauens sind im Grunde ein Ende und kein Anfang.

Der ist da, sobald die religiöse Zuflucht gefunden ist, in den beiden Fassungen des Sebastianmartyriums, die in demselben Jahr entstehen. Sie sind die ersten Bilder religiösen Inhaltes, die Jaeckel malt, wenn auch nicht die ersten von religiösem Gefühl. Noch ist mehr vom physischen Schmerz des von Pfeilen zerfetzten Leidenden darin, als von der Gottseligkeit des Blutzeugen, noch ist das Formproblem so wichtig, wie die Gesinnung. Wie der junge Dürer sieht Jaeckel im Sebastian die Möglichkeit, das Funktionieren eines nackten Körpers klarzustellen, der keinen Stützpunkt hat, sondern nur einen Aufhängungspunkt. Er geht darin ganz systematisch vor. Baumelte in der ersten



Willy Jaeckel. Kampf. 1912.

Faſſung der Leib locker in den haltenden Stricken, ſo iſt Richtung und Schwere in der zweiten klar fixiert. Aus den ziellos gekreuzten Gliedmaßen iſt einheitlich ſchwere Bewegung geworden, und die ſchmerzhafte Müdigkeit ſteigert ſich zum willenloſen Hinabgleiten.

In der Landſchaft wirkt dasſelbe Bedürfnis nach Klarheit. Nicht nur in der dieſes Bildes. Überall wo Jaeckel Ausſchnitte aus dem Erdraum malt, ſucht er das Skelett ſeiner Struktur, die Muskeln der Berge und Täler wie die des Menſchen zu begreifen. Sein Gefühl für die Architektur des Bildes verlangt die Faßbarkeit des Einzelteiles in der Klarheit des Ganzen. Deshalb wählt er ſeinen Standpunkt gern hoch, um aus der Vogelperſpektive die Berge bis an ihren Fuß zu begreifen und in die Schluchten, Täler und Tiefen zu dringen. Ein Bild wie die „Sandgrube“ ſcheint nur gemalt zu ſein, um noch unter der Erdhaut die Fundamente der Hügelpyramide zu erkennen; Bäume graben knorrige Wurzelſtränge in den Waldboden, und ſeine Brücken ſcheinen betretbar, wie das Gaſſengewirr ſeiner Städte. Faſt möchte man von topographiſcher Klarheit in dieſen Bildern ſprechen.

Und doch iſt dieſe Geſinnung ſo unrationaliſtiſch wie möglich, wird die phyſiſche Geſtaltung ganz vom Seelenbedürfnis geleitet. Der Impreſſionismns war ſinnlich begründet. Ihn forderte in der Seele des Menſchen nur e i n Bedürfnis, das äſthetiſche. Sein Ziel war die Schönheit, der Augenreiz. Die farbige Oberfläche der Welt zerſtäubt er im glitzernden Sonnenlicht zum farbigen Sprühregen und alle Strukturkraft weicht dem Genuß der Valeurs. Es iſt — l'art pour l'art — eine ausgeſprochene Ariſtokratenkunſt, von wenigen für wenige geſchaffen. Es geht nur um den farbigen Wohlgeſchmack und der Stoff wird nur aus dieſem Gefühl gewählt: Landſchaften, Stilleben, und wenn Figurenbilder vorkommen, etwa die Olympia, ſind ſie eigentlich Stilleben mit menſchlichen Geſtalten. J a e c k e l verhält ſich zum Impreſſionismus, wie der religiöſe Menſch zum ſinnlichen.

Man kann ſagen, daß Kunſt an ſich, ſelbſt die realiſtiſchſte, eine romantiſche Erſcheinung iſt. Sie iſt immer ſehnſuchtsvoll, begehrt immer eine eigene Welt jenſeits der wirklichen in ihren Werken zu ſchaffen. Der Impreſſioniſt freut ſich ihrer Schönheit, wie der ſinnliche Menſch der Schönheit einer Frau, einer Landſchaft, einer Blume. Wie ſie in ihm entſteht, kümmert ihn nicht, er iſt dem Phänomen ſeiner Seele gegenüber ſo gleichgültig, wie der Rationaliſt, der es als Arbeit der Gehirnmaterie erklärt. Fühlt aber der Schaffende die Kraft der Inſpiration, die in ihm ſeine Viſionen wirkt, ihn antreibt, ſie als Werke zu gebären, in ihrer ganzen Wucht, ſo wird in ihm das Bewußtſein waltender Schöpferkräfte ſtark werden bis zur Ehrfurcht. Die Sehnſucht nach dem Unbekannten wird zur Religion, das romantiſche Werk zum religiöſen. Das iſt der Weg, der zu den Nazarenern führt. Jaeckels innere Entwicklung muß ebenſo verlaufen ſein. Mit den Bildern der vier Kriegsjahre wächſt in ihm etwas, wie das Bewußtſein einer religiöſen Sendung. Die Sehnſucht nach dem Unerkennbaren fühlt ſich als Liebe, Andacht, Schmerz. Die Form iſt nur noch Mittel und die Bildinhalte werden wichtig. Sie ſo tief, wie ſie empfunden ſind, darzuſtellen, verlangt das Eindringen unter die glitzernde Schlangenhaut der ſinnlichen Oberfläche. Der Fanatismus des Wahrheitsſuchers will durch die Haut zur Wurzel, durch die Form zum Ausdruck dringen; er fordert die harte Modellierung, die energiſche Kontur, die äußerſte Farbenvereinfachung. Und Jaeckels Stil wird karg bis zur mönchiſchen Askeſe, klar bis zur Analyſe, einfach bis zum Fresko.

Es iſt der notwendige Abſchluß dieſer Entwicklungsgänge, daß Jaeckels Problemſtellungen ſich im Wandgemälde realiſieren. Das Fresko wird Tatſache, nachdem es ſolange Ziel war. Es entſtehen 1916—17 vier Monumentalgemälde für den Speiſeſaal der Bahlſenſchen Kakesfabrik in Hannover, 1919 „Gethſemane“ und die „Kreuzigung“. Die Entſtehung des Gethſemanebildes war ſehr intereſſant. Die Berliner Sezeſſion wagte in der Sommerausſtellung 1919 eine Probe auf die Begabung unſerer Zeit zum Wandbild zu machen. Zehn Wandflächen des Hauptſaales wurden an zehn ihrer Künſtler gegeben. Aber die meiſten ahnten nicht einmal, worauf es ankam, und zwiſchen vergrößerten Miniaturen, ausgetrockneten Rokokoſupraporten und bloßen Staffeleibildern hielt Jaeckels Werk am eheſten das Gleichmaß zwiſchen individueller Begabtheit und Forderung. Denn nur für ihn war dies nicht ein Experiment, ſondern eine Aufgabe, für die er jede Vorausſetzung beſaß.

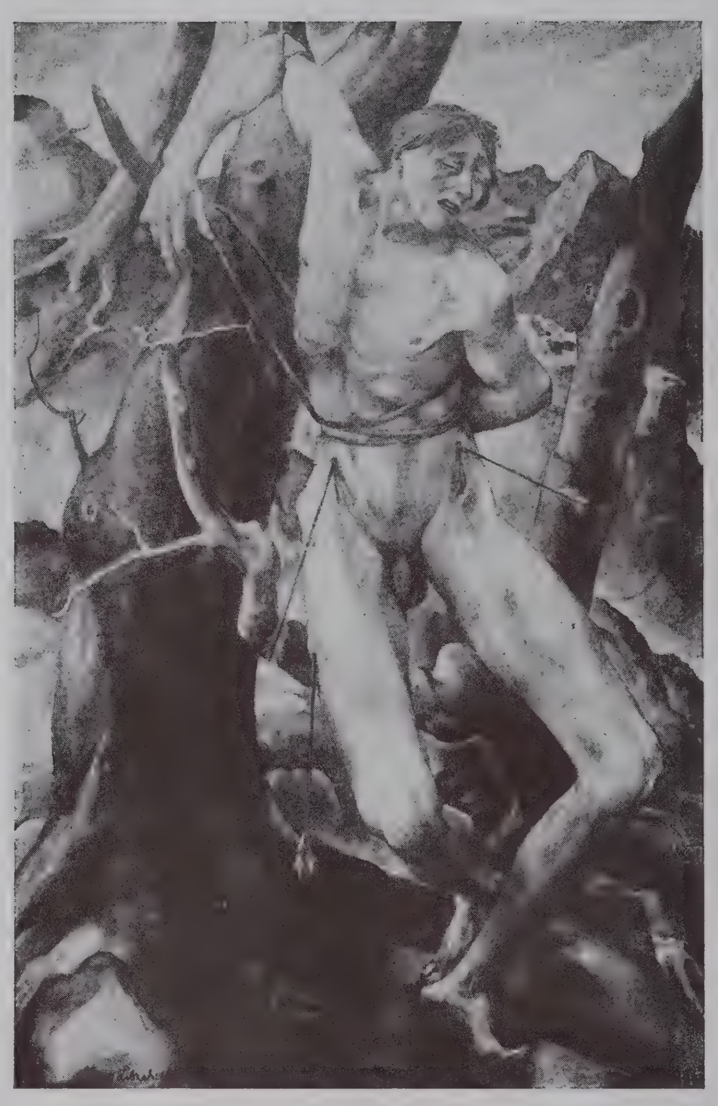
Die Monumentalwerke dieſer Zeit wirken faſt klaſſiſch. Schon in der Themenſtellung. Die vier Bahlſenbilder (1916—1917) haben nichts mehr von der Gezwungenheit der Vorjahre. Das Werk gründet ſich nicht mehr auf einen Vorgang, der große Formen annimmt, ſondern wächſt aus der Andacht vor der Natur, aus der Ruhe tiefer Erlebniſſe. Vierfach wandelt ſich das Gefühl, ſtuft ſich von ſelbſtbewußter Kraft zu friedvollſter Stille ab. Von dem tiefen Aufatmen des Wanderers, der gegen den Sturm kämpfend über Fluß und Brücke, Stadt und Berg zu ſeinen Füßen hinwegſchaut, dem Gelagerten, der im ruhigen Schauen den Blick über nebelerfüllte Täler gehen läßt, über das junge Paar, dem aus der Natur die Innigkeit der eigenen Liebe wächſt, ſteigert ſich die Stimmung bis zu der ſchweren Ruhe der Mutter, die, mit breiten Gliedern ihr Kind einſchließend, matt in der Glut des Tages ſchläft. Sucht man Gefühlsverwandtes, ſo findet man es bei den Frühromantikern des 19. Jahrhunderts, bei Kaſpar David Friedrich vor allem. Dem wird ſehnſuchtsvolles Eindringen in die Natur ähnlich Erſcheinung in den Menſchen, die in ihr wandern oder ruhen. Der Unterſchied gegen Jaeckels Auffaſſung iſt der der Zeitalter: die Sentimentalität des Biedermeier fordert innige Zartheit, die Aktivität des modernen Menſchen die Monumentalität des Stils.



Willy Jaeckel. Loslösung. 1915.

Wie hier die Formen von Mensch und Natur sich gegenseitig stützen, in kraftvollen Parallelen und Kontrasten die große Fläche gliedern, die Raumtiefe zur Bildfläche wird, ist charaktervolle Lösung desselben Problems, das wiederum schon am Anfang des 19. Jahrhunderts tastende Monumentalgebilde, die Fresken der Nazarener, schuf. Und es ist kein Zufall, sondern historisch notwendige Synthese vieler Stilströmungen, wenn, wie Jaeckels Bahlsenbilder die romantische, so seine religiösen Werke die nazarenische Entwicklung abschließen. Doch sind auch sie höchst aktiv. Der Stoff des Gethsemanebildes ist vielleicht der tragischste Augenblick in der Passion, der letzte Kampf des Märtyrers zwischen Leben und Leiden, aus dem schwer entschlossen die Überzeugung von der Notwendigkeit des Opfers sich ringt. Der Vorgang ist oft gemalt worden: als blutiges, selbstzerfleischendes Kämpfen von Hans Multscher, jähes Sich-Aufbäumen bei Dürer, ekstatische Demut bei Greco. Jaeckel faßt die Männlichkeit des schon Entschlossenen. Er läßt ihn aus der dumpfen Masse schlafender Jünger nach vorn schreiten, groß und weiß, schleppenden und doch sicheren Fußes mit leidvoll starrenden und doch entschlossenen Augen. Es ist zweifellos formal und inhaltlich das bedeutendste Monumentalwerk des Malers, und tief zu bedauern bleibt, daß es auf so vergänglichem Material, auf bloßem Papier gemalt ist.

Doch ist noch eine Steigerung denkbar, begründet aus der Festigung des religiösen Gefühls. Je positiver es wird, je mehr aus der Sehnsucht nach dem Unendlichen das Gefühl wird, unter der Herrschaft einer göttlichen Macht zu stehen, desto mehr wird



Willy Jaeckel. Sebastian. Erste Fassung. 1915.

aus der Religiosität die Religion, aus der Religion der Glaube. Entsprechend muß der Inhalt der Werke positiver werden: von der religiösen Stimmung zur religiösen Erzählung, dann zur Illustration. Für Jaeckel heißt das, inniger zu werden, alles, was noch auf Wirkung abzielte, abzustreifen, und das monumentale Format, in dem die Einzelfigur herrscht, durch kleine ideenreiche Blätter zu ersetzen. Nach der Monumentalmalerei verlangt eine Religiosität, die sich bis zur architektonischen Größe gesteigert fühlt — eine, die ganz demutvoll ist, fordert intime Betrachtung, die Miniaturmalerei, die Graphik. Die Blätter zum Hiob, 1917 entstanden, die ganz von Klage, Demut, Gottergebenheit getragen werden, sind der erste Schritt. Aber schon die Aquarellserie des Johannesmartyriums ist erzählender, und augenblicklich arbeitet der Künstler an einem Riesenwerk von etwa 200 Blättern, einer großen illustrierten Bibel, deren eben vollendete erste Blätter von einer Eindringlichkeit religiöser Erzählungskunst sind, wie lange nichts



Willy Jaeckel. Sebaſtian. Zweite Faſſung. 1915.

erlebt wurde. Es ſind Erzählungen von äußerſter Ruhe, einem ſeeligen Sichverſenken in Wunder und Paſſion, verklärt durch große Lichtkreiſe, in denen körperlos feierliche Geſtalten wandeln, huldigen, ſich hingeben, mit ausdrucksvoll beruhigten Geſten reden, mit Gebärden, in denen jede Ergriffenheit Tatſache werden will. Die Seelen Chriſti, der Jungfrau, der Apoſtel werden in ihren Häuptern (faſt möchte man Masken ſagen) ausgeſprochen, ſtrengen, hieratiſch ſtiliſierten Ovalen mit karger Innenzeichnung, die genau das Gegenteil zu Meidners ekſtatiſchen und nuancenreichen Prophetenköpfen ſind, und ſo ſehr geht Jaeckel jetzt vom Körper- zum Seelenproblem, daß in den Gedanken zur Schöpfungsgeſchichte das unſterbliche Teil des Menſchen, der „Ka", deſſen Abbild er iſt, wirkende Geſtalt werden will.

Die Gefahr dieſes Weges, der vom religiöſen Gefühl zur tatſächlichen Religion führt, iſt für jeden groß, der ihn geht. Denn jede hat die Neigung ſich zum Dogma zu kriſtalliſieren und als Dogma wird ſie banal. Iſt ſie nicht mehr Andacht, ſondern Glauben, ſo hört ſie auf, Sache des Gefühls zu ſein, wird bewußt und damit doktrinär

und lernbar. Daß so der Theologe auf die Kanzel des Apostels tritt und sie in einen Lehrstuhl verwandelt, von dem aus er dogmatische Begriffe predigt, ist eine Entwicklung, die für den Künstler noch gefährlicher ist. Kunst manifestiert ihre Gefühle in bildhaften Vorstellungen. Sobald diese nicht mehr ausschließlich vom Gefühl abhängen, sondern es beschreiben wollen, kann leicht aus dem abstrakt gemeinten Begriff das schematische Diagramm, die Illustration zu einer Selbstanalyse des Gefühls werden, anstatt dessen Produkt. Es ist selbstverständlich — es war davon schon die Rede — daß der Künstler in sich das Walten schöpferischer Mächte erfährt, seine Visionen als das Spiegelbild ihrer Vollkommenheit empfindet. Die Gefahr liegt dort, wo dieses Unfaßbare reale Gestalt gewinnt und, statt sich im Kunstwerk zu manifestieren, selbst, unbegreifbar, wie es ist, im Kunstwerk dargestellt wird.

Offenbar steht Jaeckel heute an einem kritischen Punkt. Den wird der Künstler um so häufiger auf seinem Wege treffen, je intensiver er zu empfinden gewohnt ist und je gewissenhafter er sich mit den Fragen auseinander setzt, die die Zeit und die Vielfältigkeit ihrer Erscheinungen ihm stellen. Gerade der denkende Künstler wird sich am meisten von den Problemen, die ihn umgeben, bedrängt fühlen, und es am schwersten haben, seinen eigenen Stil gegen sie durchzusetzen oder sie ihm zu unterwerfen. Wenn der Vergleich gestattet ist: wieviele solcher kritischen Punkte, solcher Kreuzwege gibt es auf der Straße, die Albrecht Dürer geht, und wie schwer wird es ihm, sich gegen die italienischen Theorien und Schönheitsideale, deren Wert ihn tief erschüttert, auch nur zu behaupten. So schließt die Biographie Jaeckels, wie die jedes Lebenden, mit einem Fragezeichen. Es ist unmöglich, aus der bisherigen Entwicklung Schlüsse auf die Zukunft zu ziehen, zumal bei einem Künstler, der so grüblerisch Probleme aufspürt, um sie zu lösen. Eben erst in die volle Reife getreten, könnte das drangvolle Suchen aller seiner monumentalen Bilder sich schließlich als jünglinghaft herausstellen, als bloße Vorbereitung zu der männlichen Konzentration, die seine jüngsten Werke anzeigen. Nur daß sein Weg selbstgetreu und gewissenhaft bis zur letzten Ehrlichkeit sein wird, ist nach der klaren Durchsichtigkeit, mit der wir ihn bis hierher verfolgen konnten, ohne Frage.

Schon um der Eigenart des Verhältnisses willen, in dem er zu den Erscheinungen der modernen Malerei ringsum steht. Er gehört zu keiner Richtung, und kein Schlagwort unserer üblichen Kunstterminologie paßt auf ihn. Er ist kein Expressionist, trotzdem ihn das Interesse am geistigen Gehalt des Bildes den Besten unter ihnen nähert. Denn für den Expressionisten ist die Ekstase des Schaffens charakteristisch, die explosionshafte Energie der Triebkräfte. Die kann sich wie bei Meidner und Kokoschka im Tempo äußern, in dem Wirbel kurzer schneller Striche, die hastig aufeinander folgen, wie die Explosionen im Motor, oder in knappen konzentrierten Hammerhieben, wie bei Kirchner oder Schmidt-Rottluff — beiden Stilformen ist Jaeckels Intensität genau entgegengesetzt. Nichts kann ihm ferner liegen, als diese Gier, das Kunstwerk hastig zu erraffen. Jaeckel will arbeitsam Erworbenes sicher besitzen, ein Kunstwerk aus langer Konzentration als Quintessenz entstehen lassen. Trotzdem ist er kein Tektoniker, so viel Baustil auch in seinen Monumentalwerken wirksam ist. Denn es geht ihm nie um den bloßen Schmuck einer Wand, oder um das bloße Gefüge der Form. Daß es immer Mittel für einen Inhalt ist, gibt seinen Werken den Reichtum. Das ist bezeichnend für Jaeckel: daß es bei ihm nie eine Erzählung gibt, für die nicht die Form intensiv durchgearbeitet wurde, nie eine Form, die um ihrer selbst willen, d. h. als bloße Dekoration geschaffen wurde. Jaeckel hat zu keiner modernen Bewegung bindende Beziehungen: er ist ein klassischer Mensch.

Ausſtellungen im weſtlichen Kulturgebiet

Von H. v. WEDDERKOP

In Düſſeldorf, der Stadt Alfred Flechtheims, wurde mit größerem Pomp und ſtärkerem offiziellen Nachdruck als jemals die unglückſelige große Kunſtausſtellung eröffnet. Der preußiſche Kultusminiſter Haeniſch und der Reichskunſtwart waren anweſende Paten. Dieſer Miniſter ſcheint eine beſondere Vorliebe für die großen Ereigniſſe in Düſſeldorf zu haben, denen er programmatiſche Bedeutung beilegt, denn bei der Jahrhundertfeier der Akademie war er auch ſchon da. Während man von einem Sozialdemokraten, ſelbſt von einem Mehrheitsſozialiſten erwarten ſollte, daß er alles, was nur im leiſeſten nach Akademie röche, ängſtlich miede, fühlt ſich dieſer Miniſter durch ſolchen Geruch noch beſonders angezogen. Die Eröffnung ging in alter Weiſe vor ſich, mit Marmor, Blattpflanzen, Männerquartett und originellen Begrüßungsreden, daß heute ein beſonderer Tag ſei. Wirklich — man glaubt es nicht — erſcholl zu der Weihe Männergeſang, eine Art „Ruhe ſanft“ für alle Hoffnung, daß es jemals anders würde, ſondern Bekräftigung, daß es immer ſo bleiben ſolle. Die Rede des Miniſters hatte als Leitmotiv: Einigkeit macht ſtark. Dies bezog ſich auf das „Junge Rheinland“, das unter demſelben Dach mit den Akademieſcharen ausſtellt. Dann zog der Miniſter ein Wurſtblatt heraus, das ihn beſchuldigt hatte, Zucker verſchoben zu haben, beteuerte, dies nicht getan zu haben und kam dann wieder auf das Leitmotiv zurück: Einigkeit macht ſtark. Gang durch die Säle mit suite, Erklärung und Verweilen bei beſonders „Originellem“. Perſönlicher Eindruck: nett und gemütlich.

Die alten verhärteten Akademiker, die ſo weiter malen wie vor 100 Jahren, doch ohne natürlich an die großen Meiſter zu erinnern, mag man in Ruhe laſſen. Die neuen Akademiker, denen das Rezept der Expreſſioniſten in die Hände gefallen iſt, verwüſten alles, was ſich ihnen nähert. Das Publikum iſt nicht mehr geſund genug, um dieſe Bazillen abzuſtoßen. Es verwildert mit und dokumentiert dies durch eine völlige Konfuſion, die, in ihrem Tempo durch ſyſtematiſche Vorträge von Chemnitz bis Krefeld unterſtützt, ſchon jetzt unentwirrbar iſt. Jeder letzte Reſt von Inſtinkt und Selbſtvertrauen wird bald geknickt ſein. Der Miniſter ſelbſt ſchien allerdings die toſende Aufregung dieſer Bilder gemütlich zu nehmen, ſein Erſcheinen allein genügte, um Mut einzuflößen.

Das „Junge Rheinland“ bewahrt ſeine Kompromißnatur, die es auf früheren Ausſtellungen bewieſen hat, auch hier. Lieber hätte es in einem Nachbardorf, Neuß oder Krefeld ausſtellen ſollen, als umhüllt von dieſem alles zudeckenden akademiſchen Leichentuch. Schade für das vorzügliche Organiſationstalent ſeines Vorſtandes, des Herrn Uzarſki. Im übrigen ſind die Grenzen zwiſchen Akademie und Jungem Rheinland zum Teil recht flüſſig, es ſind viele Akademiker unter dieſen Jüngſten am Rhein, wenn auch mit mehr Können und mit mehr Geſchmack, und ein noch Jüngerer und wirkliches Talent wie Max Ernſt wurde insgeſamt refüſiert.

Die Signatur des „Jungen Rheinland“ iſt im großen ganzen die Wiederholung der Wiederholungen, leicht und billig wird geſchafft, ohne Umſchweife und mit unbekümmerter Sicherheit. Cézanneſche Baumformen, Gauguinſche Zaubergärten, Lautrecſche Grotesken nicht nur werden unvermittelt übernommen und eingeſtellt, ſondern es wird — für den etwas geübteren Blick — auch mal, um eine ganz originelle und verwirrende Wirkung zu garantieren, auf das Biedermeier zurückgegriffen. Alte Biedermeier-Hauskalender z. B. als expreſſioniſtiſche Requiſiten iſt das Neueſte findiger Köpfe.

Heckel und Kirchner sind alte Klassiker. Auf sie sah man eine Zeitlang als abgetan herab, jetzt heckelt und kirchnert es von allen Wänden. Wenn man bei Kirchner oft etwas zu deutlich Cézannesche und Lautrecsche Einflüsse spürt, so ist doch ein drittes Neues mit einer deutschen Note daraus geworden. Aber eine nochmalige Verbreiterung, wie sie hier kurzer Hand vorgenommen wird, wird nichts mehr herauspressen. Auch Nolde ist bereits zu verwertungsfähiger Dichte gediehen. Es gibt Maler, die sich nicht entscheiden können und zwischen Schmidt-Rottluff, Nolde, Heckel und Kirchner hin und her geistern und alles zusammen an die Wand hängen. Selbst ein so individualistisch gefärbtes Talent wie das Paul Klees wird ohne Bedenken ausgeschlachtet.

Inhaltlich wird religiösem, ethischem, kosmischem Sport eifrig zugesprochen, Fangball gespielt mit aufschreiender Ekstase, kopfgesenkter Demut und Zynismus, immer hart auf hart, damit das Bild „stark" wird. Man hat gelernt und ist infolgedessen der Ansicht, daß Expressionismus Beherrschen der Form ist, einer selbstgültigen Form, eine Überlegenheit des geistigen Ausdruckes und sieht an den Wänden ein schlaffes, subalternes Sich-beugen und Zusammenfallen, eine Verwässerung ehemals kühn gefaßter Ideen. Die Gespreiztheit pompöser Gesten, unzweideutig nichtssagend ist ebensowenig Expressionismus wie wenn statt des Nabels ein Auge sitzt, aus dem die abnorme Kreatur zum Bauch herausschaut. Aber nicht immer setzt sich die Heiligkeit eines Irren in Komik auf der Leinwand um. Meist bleibt an Empfindungsgehalt nicht einmal das übrig, sondern nur ein vacuum.

Eine Kirchner-Kollektion bildet die pièce de résistance, vermutlich als eine wenn auch weit entrückte Basis heutiger Kunst gedacht. Es ist zwar angenehm diese Dinge zu sehen, aber sie bedeuten nicht in dem Maße eine Basis und einen Halt, daß man auf sie ein neues Programm aufbauen könnte. Auch haben sie mit dem Rheinland nichts zu tun und sind daher ein lebendiger Protest gegen dies ungeordnete und unorientierte Konglomerat, das der neue Exponent „westlicher Kultur" in Wirklichkeit bedeutet. Pechstein ist schwerfälliger, weniger geistreich, hängt angenehmerweise an alten Einstellungen, was z. B. Perspektive anbelangt, wirkt daher oft frischer und unmittelbarer. Sein Gelb-Rot-Grün-Akkord ermüdet allerdings auf die Dauer.

Warum Klee hier zu hängen hat, ist ebenso unerfindlich, aber er ist fast der einzige ganz reine Klang.

Gut wirkt Campendonk. Man sieht Bestimmtheit, zarte Kraft und vor allem Form, ohne die Krücken ekstatischen Willens. Sehr viel Eleganz und Elastizität in den Linien seiner Holzschnitte.

Nauen hat die Bilder für den Gurlittschen Musiksalon ausgestellt. Außerdem einen kleinen Cellospieler, den sein Cello übertönt, mit einer etwas bedenklich stimmenden Geschicklichkeit gemalt, farbig auch nicht von der Qualität der Gurlittschen sehr bewegten Kompositionen. Nauen ist übrigens das einzige Mitglied des „Jungen Rheinlandes", dessen Veranlagung diesem Sammelbegriff entspricht. Er hat Üppigkeit und Wohllaut, etwas ausgesprochen Materielles, das seinen starken Intellekt modifiziert und ihn vor Einseitigkeiten bewahrt.

Meidner schickt ein wirklich hartes, sehr ehrliches Porträt in äußerlich beinahe naturalistischer Aufmachung, sehr komprimiert, sehr knapp, sehr zugespitzt in der Charakteristik und gemalt mit dem Blick auf das Modell, mit dem ersten, nicht dem zweiten Gesicht.

Kokoschka steht weit hinter diesem, entfernter von den Dingen. Er löst sich nicht unvermittelt ab vom Impressionismus und fällt deshalb nicht ins Leere. Aber es gibt keine Frage, wer der stärkste Porträtist dieser Zeit war. Was wirkungslos bei ihm ist, liegt nicht in ihm, sondern in der Zeit begründet.



Willy Jaeckel. Andacht und Schauen. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover.)



Willy Jaeckel. Ruhe. 1916/17. (Für die Keksfabrik Bahlsen, Hannover.)

Zu dem Aufsatz von Ernst Cohn-Wiener „Willy Jaeckel“.

Lehmbruck hat jetzt auf jeder dieser Art Ausstellungen sein Kabinett, was berechtigt erscheint auch ohne den Hinweis, daß der künstlerische Nachwuchs in der Plastik so gut wie ganz auszufallen scheint. Seine große stehende weibliche Figur ist, weil oder trotzdem es ein Frühwerk ist, immer noch das Beste, Streben nach Formvereinfachung und Intellektualismus treten nicht in Erscheinung, da genügend Formungskraft vorhanden war, um diesen dick gepolsterten absichtslos unbeholfenen Frauenkörper zu schaffen. Dieser Dämmerzustand, in dem er damals arbeitete, war natürlich nichts für eine Zeit, die schnelle und pünktlich fertige Produktion brauchte. Den theoretischen Vorschriften späterer Zeiten hat er sich auch nicht ganz entziehen können.

Der Rest geht von Thorwaldsen, der zum Leiden, zur Demut oder der besonders beliebten Ekstase vergewaltigt wird, bis zum mißverstandenen Archipenko. Dieser teure Name fehlt ganz.

Von den Neueren ist der stärkste Wille Wilhelm Morgner, der zunächst mit einem rücksichtslos und ehrlich gemalten Mittagessen westfälischer Höhlenbewohner auftritt. Die Wirklichkeit gibt sich als Karikatur, aber nicht von der unbeteiligten Art Daumiers, sondern ohne Schein. Sehr westfälisch, wenn auch etwas veruhdet. Später wird er kultiviert, ohne indes seine Herkunft zu vergessen. Stark zurechtgebogen hätte hier der deutschen Malerei eine Persönlichkeit entstehen können, kräftig genug, um das Literatentum beiseite zu schieben. Aber er verscholl im Kriege.

Burchartz farbliche Qualitäten sind nicht zu übersehen, in der Form ist er deutlicher geworden. Aber er soll sich vor zu viel Ausdruck hüten; dieselbe Gefahr bedroht das sonst sachliche Talent Gleichmanns.

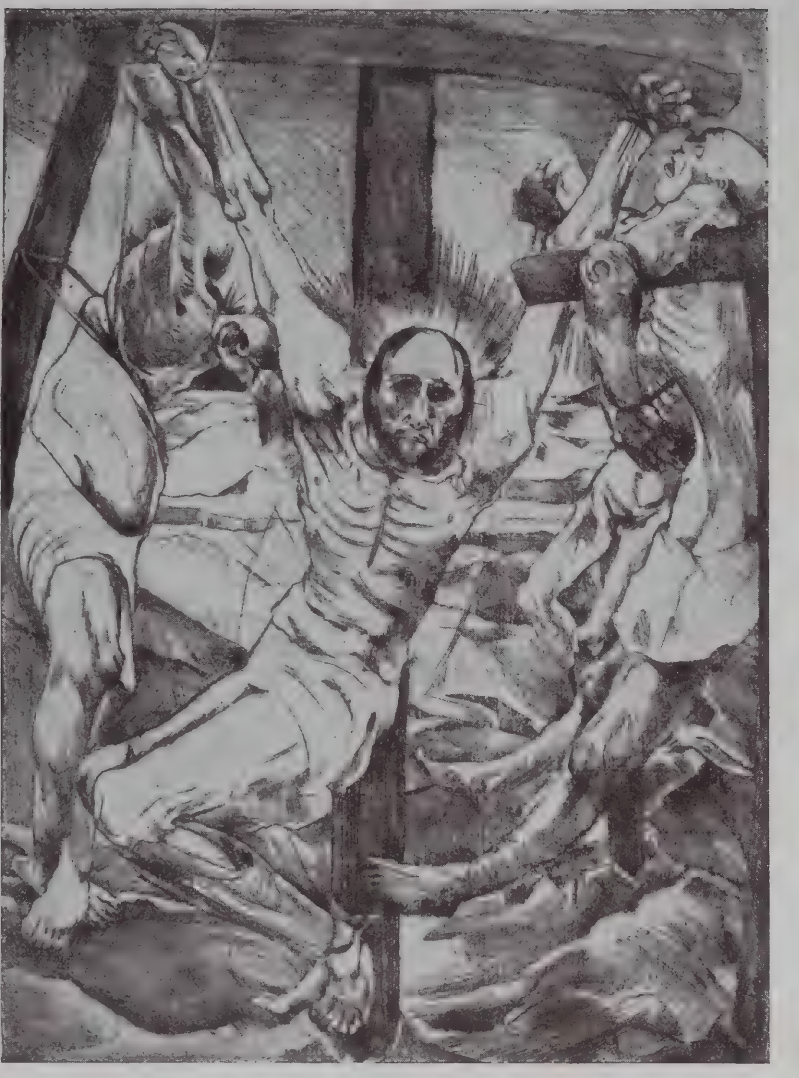
Auch der Kunstwart des Deutschen Reichs hätte Ort und Zeit ängstlich meiden müssen, statt in einer Rede die alten akademischen Sklerotiker zu modernen Freiübungen anzufeuern. Je mehr sich der Staat und seine Organe zurückhalten, um so eher entschuldigen sie ihr Dasein der Kunst gegenüber. Der metaphorische Mißbrauch des Rheinstromes war besonders schmerzlich.

In Darmstadt ist dieselbe Öde, die sich um den Düsseldorfer Kunstpalast lagert, um die Mathildenhöhe herumorganisiert. Es handelte sich in erster Linie um das Verbauen der Aussicht auf die milden Linien blau-grüner Wälder Hans Thomas. Aber im Innern herrscht doch ein anderer Geist; ob er dem Präsidenten Kasimir zu verdanken ist oder anderen Glücksumständen, ist unbekannt.

Kein regionales Programm beschneidet hier Möglichkeiten und keine Durchbrechung ist notwendig, um doch zu enttäuschen. Was zurzeit gerade da ist, ist wenigstens gesichtet und knapp zusammengestellt. Das unprogrammatische Durcheinander ist hier eingestanden und zwanglos. Einigungsversuche wurden nicht gemacht, die Alt-Akademiker blieben draußen.

Die Anwesenheit weniger Franzosen — Gott sei es geklagt — hebt das Niveau ohne Verhältnis. Picasso ist mit verschiedenen Zeiten vertreten, als Zeichner zarter zerbrechlicher Menschen, die Schicksal und Sensibilität gehärtet haben. Ein feines blutloses Talent, das nicht Raumprobleme lösen will, sondern in deutlicher Beziehung zu spanischen Primitiven dort anknüpft, um impressionistische Formen abzulösen. Nachher, als er Innenarchitekt wird, reckt er sich zur Größe, und zerreißt oft in Überspannung. Aber der Peinture kann er sich nicht entäußern.

Marie Laurencin vertritt Matisse, sehr mädchenhaft, liebenswürdig, sanftmütig. Man hat Lust diese zarten Schaukelmädchen zu verwunden, um ihren Edelmut zu reizen und noch mehr Haltung herauszubringen. Auch die Farbe ist mädchenhaft leicht, und schon dies leichte Gewicht ist schwerer als der größte Teil ihrer Umgebung.



Willy Jaeckel. Kreuzigung. Radierung. 1919.



Willy Jaeckel. Ausschnitt aus dem Gemälde. 1919.

Zu dem Aufsatz von Ernst Cohn-Wiener „Willy Jaeckel“.

Derain mit einer Landschaft, schwer und verhangen, Duphi sehr kühn, berstend von verhaltener Romantik.

Dies sind die reinen Klänge. Danach beginnt das Teilweise, der Eigensinn, das Himmelhohe, Ethik, Religion, Mystizismus, Dämonie, Wild-West. Was erfüllt ist, steht sehr hoch, was ringt, ist m . . . ., besonders soweit es experimentiert.

Auch hier, wie in Düsseldorf, wird aufgebaut auf Hekel, Kirchner, Kokoschka. Diese drei sind es tatsächlich, wenn man das Deutsche d. h. das Nichtfranzösische destilliren will. Aber wenn man die westlichen Einflüsse, denen keiner entrinnt, abzieht, so bleibt immerhin am meisten bei Kokoschka und seinem Eindringen ohne Vorwitz. Seine menschlichen Prägungen haben daher etwas Schicksalhaftes, sie sind auch Form geworden. Oft zwar ist die Konzeption sehr summarisch, wofür man zum mindesten Einheitlichkeit erwarten könnte. Aber unterwegs irrt der Pinsel zu oft ab, verlegt sich auf Einzelheiten, Augen z. B. Dann verkümmert der Rest und man verflucht aufs neue den Intellektualismus, der innerhalb des deutschen Kreises nicht zu bändigen ist. Über Heckel und Kirchner wäre Neues aus Anlaß dieser Ausstellung kaum zu sagen. Eine Mondscheinlandschaft Kirchners verklärt sich bei künstlichem Licht, eine ausgesprochene Abendschönheit. Ein Porträt Nauens von Heckel fällt auf, ein geistig wie körperlich verkürztes Porträt, an gewisse Karikaturungeheuer der dreißiger Jahre erinnernd, mit Wasserkopf und unentwickelten Beinen. Besteht die Komprimierung des Geistigen im Weglassen unedler Teile? Wo bleibt die Übersetzung des Geistigen in die Form, so oft und prinzipiell gefordert. Aber jeder dieses Dreigestirns verfügt über ein einwandfreies Können, nirgendwo sonst erreicht.

Der Nolde des Ölbildes mit bedeutendem religiösem Vorwurf und der, der Aquarelle macht mit unbedeutendem Vorwurf, und Lithographien erscheinen zwei ausgetauschte Persönlichkeiten. Auf den großen Bildern ein gedankliches Ziel mit dunklen, besonders schwarzen Farben, merkwürdige Unstimmigkeiten und Beziehungslosigkeiten, untypische Eigenbrödelei. Der Vorliebe für große Flächen entspricht nicht die Fähigkeit, diese Flächen am Leben zu erhalten. Sie erstarren leicht. Auf Aquarellen dagegen Form und farblicher Ausdruck.

Nauens großes Erntefrühbild, das überall einspringt, wird historisch. Hier gibt es Bewältigung großer Flächen, die durchschnitten sind von den Arabesken der Erntearbeiter.

Eberz zeigt in beziehungslosen Landschaften die besten Ansätze zu einer Farbkultiviertheit, die die Tradition nicht so verbohrt meidet wie andere Eigenwillige. Sobald er dagegen das religiöse Gebiet erklimmt, steigert er sich zum persönlichen Ausdruck. Dies Mißachten der Tradition, das Nichtwissen, was los ist uud gewesen ist, ist bestimmend für neuere deutsche Malerei. Daher der unglaubliche Abstand von den Franzosen, die diesen gedanklichen Schematismus nicht kennen.

Groß tritt als Illustrator auf, nicht nur in Graphik, sondern auch in Bildern. Er denkt sich Expressionismus im Bild angenehm einfach und amerikanisch resolut, läßt einen Buffalo Bill mit Hosen und Sweater breitbeinig durch das ganze Bild reichen und spickt die durchsichtigen Kleidungsstücke mit symbolischen Emblemen, Revolvern usw. Auch die Farbe ist Rummel. Rot ist Mordfarbe: simplest thing in the world. Will keine Kunst sein, sondern nur amüsant, ist es aber lange nicht in dem Maße wie die Graphik. Die Bilder müßten endlich automatisch in Bewegung gesetzt werden, Schüsse daraus ertönen, die jede Annäherung unmöglich machen. Wirklichkeit muß erreicht werden.

Über Klee ist nichts Besonderes zu sagen, vielleicht nur auf die ausgesprochene Gesetzmäßigkeit seiner Gesichte hinzuweisen, so variabel und unfaßbar sie sein mögen.



Willy Jaeckel. Selbstporträt.

Zu dem Aufsatz von Ernst Cohn-Wiener „Willy Jaeckel".

Davringhausens Farbnebel holen manchmal aus der Landschaft merkwürdige Effekte heraus. Allmählich erstickt man an diesem giftigen Prinzip. Warum werden ganz reale harte Gesichtsformen mit diesem Nebelstaub bezuckert? Sollen sie visionär werden? Dies emsige Ausweichen der Farbe und ihre Unbestimmtheit sollen hoffentlich nicht die Elemente dieser Unwirklichkeit sein. Schließlich landet man bei Waetjen und fühlt einen Bonbon im Munde zergehen. Nichts als bonne peinture aus alter Domzeit (die übrigens manchmal nachläßt), aber wenigstens unprätentiös und der Grenzen bewußt.

An die wahren Götter, einstmals nur bedingt gewertet, denkt man bei einem Stillleben von Moll.

Wilhelm Morgner wächst sich hier zum deutschen Renoir im Maßstab 1 : 100 aus, mit sehr viel immer wieder abgesetzten Flächen und dazwischen vermittelnden, reich abgestuften Übergangsnuancen und sehr viel Form. Bei aller Kraft eine starke Sensibilität,

mit sehr großen Anlagen, die, losgelassen auf die Welt der Formen, sich mit einem ungebändigten Temperament herausprojizieren.

Die Arbeiterbilder Kurt Schwitters' ergeben völlig neue Farbklänge, erreicht durch die Gegenstände selbst. Man kann nicht naturalistischer sein als Draht, Leder, Fell und Zeitungspapier selbst agieren lassen, dies zu steigern durch das Hochrelief der Gegenstände und das Ganze in einem Kasten zusammenzuschließen. Man emanzipiere sich von dem Adel des Materials und benutze eine tausendjährige Tradition nicht nur als Schranke. Es sind samtene Klänge in diesem Mülleimermaterial, die man bisher nicht vernahm.

Lehmbruck hat auch hier wie in Düsseldorf sein Kabinett, dessen graphischer Teil besonders reich ist. Seine lebensgroße „Sinnende" zeigt deutlich die späteren Stilprinzipien. Jeglicher Naturalismus ist aufgegeben und der Formaufbau neu begonnen. Die Synthese, wie in China oder Ägypten, ist noch nicht erreicht. Er arbeitet noch zuviel mit Gegensätzlichkeiten (z. B. des Beckens und des Leibes), die noch zu deutlich abgesetzt und noch nicht ineinander übergeführt sind. Nicht alle Teile des weiten körperlichen Bereichs sind zusammenhängend, nicht alles ist durchblutet. Aber die Persönlichkeit verschwindet niemals hinter dem Problem, ist überall lebendig. Die Jüngeren lassen zu oft große Teile der Fläche leer, trennen nicht, nuancieren nicht und halten doch nicht zusammen.

Der Kunstwart des Deutschen Reichs ließ auch hier die Anwesenheit des Staates in einer programmatischen Rede fühlen. Qu'il foute le camp, der Staat, aus dem künstlerischen Programm. Man will nicht seine Anerkennung, seinen Tadel noch seine Ermahnungen, er ist immer verdächtig mit seiner Teleologie. In diesem Falle wurde die Freiheit der Farbe gepriesen. Soll das den beschränkten Sinn haben, daß niemand mehr zur Ateliersauce verpflichtet ist? Oder bedeutet es einen Freibrief für unbeschränktes Austoben? Dann wünscht man das Gegenteil, denn diese Freiheit bedeutet heute einen schachmatten Individualismus, der unter dem akademischen gedanklichen Gehalt zusammenzubrechen droht. Es ist nicht schwer und nicht nötig, sich durch Sammelbegriffe festzulegen.

In Krefeld, das bislang, umgeben von niederrheinischen Fettweiden und Mastvieh, beneidenswerterweise dahindämmerte, hat jetzt Dr. Thormählen mit einer expressionistischen Ausstellung das erste Gift gelegt. Es sind meist alte Bekannte von früheren Ausstellungen, nicht allzu unvermittelt kraß, aber größtenteils pädagogisch gut ausgewählt: Pechstein, Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Macke, Nauen, Kokoschka, wie es sich gehört, dazu Campendonk und einige Nieten. Macke gewinnt nicht gerade bei längerer Bekanntschaft, wirkt oft zu kalkig und zu leichthin in der Formgebung. Noldes Akkorde sind jetzt die fatalsten von allen. Früh, in Blumenstilleben sind es die Klänge junger Mädchen, belanglos poetisierend, später kommt der experimentierende Gedanke, entzieht der Farbe jeglichen Saft und gibt nur den fahlen Widerschein phantasieloser Hirnarbeit. Möge er sich auf Aquarell und Graphik beschränken. Kokoschka, farbig manchmal indifferent und in der Form etwas schwachbrüstig, bleibt doch immer ehrlich, pürscht sich langsam an den Ausdruck heran, bis schließlich die Vision in ganz bestimmter Form herausquillt. — Allgemeiner Eindruck: die hier Beteiligten haben ausgerungen. Die wenigen wirklichen Talente stehen fest. Der Rest sind expressionistische Bürgersleute.

Der Maler Joſef Eberz

Von LEOP. ZAHN
Mit 12 Abbildungen

Wir ſprechen von einem 39jährigen, der aber ſo ſpät gereift iſt, daß ſich ſein eigentliches Schaffen bis jetzt auf den Zeitraum der letzten acht Jahre (1912—1919) zuſammendrängt. Die Ernte dieſer acht Jahre überſchauend, erſtaunen, ja erſchrecken wir faſt vor der Fülle der Werke wie vor einem Exzeß der Fruchtbarkeit. Vielleicht war der Trieb zu ſchaffen oft allzu hemmungslos: unſchwer dieſem und jenem Werk die Schnelligkeit ſeiner Entſtehung nachzurechnen. Wie billig aber der Rat, den ſchöpferiſchen Drang auf eine geringere Anzahl von Werken zu konzentrieren, wie verſtändnislos die Warnung, nicht zu verſchwenden. Als ob es nicht zum Ureigenſten dieſer Begabung gehörte, triebartig Blüte an Blüte zu ſetzen, ohne die Frucht ängſtlich zu bedenken.

Womit implicite geſagt iſt, daß Eberz' Naturell raffaeliſch und nicht michelangelesk iſt. Dies bannt tragiſchen Konflikt, fauſtiſches Ringen, ſchließt aber doch das Ethiſche künſtleriſchen Schaffens: Verantwortung, Arbeit an ſich ſelbſt, Drang nach Steigerung des Wollens und Könnens, nicht aus.

Der Verſuch, den Verlauf der Entwicklung zu charakteriſieren, ſoll nicht umgangen werden, wie ſehr ihn auch zeitliche Nähe und Verſtreutheit der Werke erſchweren.

Unter der Hut ſtreng katholiſcher Eltern aufwachſend, erlebt der Knabe ſeine früheſten, ſtärkſten und — wie wir noch ſehen werden — nachhaltigſten Eindrücke auf religiöſem Gebiete. Wohl ſelbſtverſtändlich, daß die Myſtik und Sinnlichkeit des katholiſchen Kultes mächtig zu den künſtleriſchen Inſtinkten des Heranwachſenden geſprochen haben. Der Künſtler ſelbſt vermutet, daß der hinreißend ſchöne, ſpätromaniſche St. Georgsdom ſeiner Vaterſtadt Limburg, in dem franzöſiſche Form und deutſcher Geiſt ſich durchdringen, irgendwie an der Prägung ſeines Formgefühles Anteil gehabt hat. Klarheit über ſeine künſtleriſche Beſtimmung ſtellt ſich erſt ein, nachdem er bereits das Gymnaſium (Frankfurt a. M.) abſolviert hat. Es iſt wohl eine richtige Erkenntnis, wenn Eberz der Schönheit und Rhythmik alter Sprachen Einfluß auf ſeine Kunſt zuſchreibt. Die Akademiejahre (München, Düſſeldorf, Karlsruhe) erſcheinen dem Rückblickenden nutzlos vertan. Erſt in Adolf Hölzel findet Eberz einen Lehrer, dem er ſich mit dem ganzen Enthuſiasmus der Jugend hingeben kann. Eine andere Methode, eine andere Sprache, ein anderer Geiſt als bei den alten Perücken der Akademie! „Farbe iſt Höchſtempfindung.“ Schon dieſer Spruch allein mußte wie ein Zauber auf den jungen Adepten wirken. Dazu das freie Experimentieren mit der Farbe, zu dem der Lehrer anleitete. Mit den rationalen Zwei- und Dreiklängen fängt man an, um dann zu den immer mehr irrationalen Farbenharmonien fortzuſchreiten. Betonung der Bildgeſetzlichkeit! Keine Nachahmung der Natur oder der alten Meiſter! Beglückt lauſchend und lernend erkennt der Schüler nicht die Gefahr, die in dem Theorienreichtum dieſes allzu ſuggeſtiven Lehrers verborgen liegt. (Schwächere als Eberz ſind auch der ſtarken Perſönlichkeit Hölzels erlegen.)

Freilich: es wäre ein Unrecht, wollte man nur von der Gefahr ſprechen, die dieſer ausgezeichnete Lehrer für ſeinen Schüler bedeutete. Ebenſoſehr muß man betonen, daß Hölzel den Akademieſchüler von naturaliſtiſchem Epigonentum befreite und ihn ſchon durch Beiſpiel ſeiner Kunſt allein die Zielrichtung eigenen Schaffens angab.

Wie ſehr vorerſt Eberz in Abhängigkeit von Hölzel geriet, beweiſen Bilder von 1912. Vor allem die „Anbetung“ (Frankfurter Privatbeſitz), die wohl direkt auf ein Vorbild

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke von Joſef Eberz erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Hans Goltz, München.

des Lehrers — eine Anbetung der Könige — zurückgeht. Ein Vergleich der beiden Bilder läßt erkennen, daß der Schüler die Absichten des Lehrers nicht nur verstanden, sondern auch noch verstärkt und verdeutlicht hat.

Wie die Bienen sich eng um ihre Königin schließen, so drängt sich hier alles um den ideellen Mittelpunkt (die Madonna mit dem Kind), ohne auch nur einen Finger breit Zwischenraum zu lassen. Starke Konturen (wie sie auch Hölzel liebt) zerlegen die Fläche in Kompartimente (ähnlich den Bleilötungen eines Glasfensters).

Die Typen, der seelische Ausdruck und Stimmungsgehalt, vor allem aber das dunkle, dumpfe Kolorit (Blau-Grün-Grau), aus dem einige Helligkeiten im gedämpften Gelb aufleuchten, sind unmittelbar von Hölzel entlehnt.

Schon in Bildern von 1913 hat sich der Künstler von diesem Ausgangspunkt merklich entfernt, dem er sich aber später hie und da (z. B. in der Heidelberger Kreuzigung 1914) wieder nähert — allerdings mit einer Freiheit, die er 1912 noch nicht besessen hatte.

Ein Erlebnis hat die (relative) Befreiung beschleunigt, wenn nicht herbeigeführt: die Sonderbund-Ausstellung in Köln 1912 — wohl überhaupt eines der wichtigsten Ereignisse für die Entwicklung der neuen Kunst in Deutschland. Gleichzeitig sind die deutschen Primitiven des Wallraf-Richartz-Museums entwicklungsbestimmend in den Gesichtskreis von Eberz getreten.

Wenn wir im Hauptwerk von 1913 — in dem Herz Jesu-Bild für die Konviktkirche in Ehingen — noch nicht die volle Auswirkung dieser neuen Eindrücke sehen, so mag das seinen Grund darin haben, daß sich der junge Künstler dem kirchlichen Auftraggeber zuliebe zu einer gewissen Zurückhaltung — oder sagen wir es geradeheraus — zu einer Anpassung an einen doch noch konservativen, konventionellen, dem Gefälligen huldigenden Geschmack verpflichtet gefühlt hat.

Die reliefmäßige, zweischichtige Komposition ist allzu wohlberechnet, allzu klar aufgebaut. Pfeilerartige Begrenzung an den Seiten durch ruhige Gestalten, von denen besonders die Heilige rechts in ihrer strengen Frontalstatuarik ihre bildarchitektonische Aufgabe glänzend erfüllt und durch ihren feierlichen Ernst, durch ihre geheimnisvolle Erstarrung phantasieerregend wirkt. Der Kreuzesstamm bildet genau das Mittellot, rechts und links von ihm verteilen sich die Figuren im Gleichgewichtssinne; die Entlastung der rechten Bildseite um eine Gestalt wird nicht als Gleichgewichtsstörung empfunden, hauptsächlich wohl deshalb, weil die stark hervorleuchtende weiß-gelbe Masse des Kopftuches der Knienden rechts ausgleichend eingreift. Der Kopf Christi, von einer Nimbenscheibe umgeben, deckt sich mit der Kreuzungsfläche des horizontalen und vertikalen Balkens, ist also genau in die Mitte der Bildbreite gerückt. Neben dem Kreuzesstamm (bereits auf der linken Bildhälfte) rankt sich in einer wunderschönen Kurve der Körper des sich neigenden Heilands empor: mit ihm korrespondiert der vom Lichtkegel des Herzen Jesu getroffene Heilige (rechts vom Mittellot), der, vom Wunder überwältigt, zusammensinkt mit einer Bewegung, deren seelischer Reichtum den Hauptwert des Bildes ausmacht. Über dem Heiligen erhebt sich ein von frommer Scheu erfaßter Jüngling, der die Kurve des Zusammensinkenden aufnimmt und sie zu Christus zurückführt, auf diese Weise die beiden Hauptfiguren zu einer noch stärkeren Einheit zusammenschließend. Links und rechts von der Mittelgruppe entsprechen sich zwei kniende, von innigster Ergriffenheit beseelte Frauen, deren kompositionelle Aufgabe im Dienste einer akzentuierten Symmetrie steht.

Unschwer wäre es, die Komposition geometrisch zu schematisieren und auf diese Weise noch sinnfälliger darzutun, wie ein Künstler unserer Zeit, dem die Gabe visio-



Josef Eberz. Heidelberger Kreuzigung. 1914.



Josef Eberz. Herz-Jesu-Bild. Konvikt-Kirche Ehingen (Donau). 1913.

nären Schauens besonders eignet, auf Kompositionsprobleme geradezu klassischer Observanz eingegangen ist. (In der Farbengebung hält Eberz allerdings an dem empfindungsmäßigen Irrationalismus Hölzels fest. Der Kreuzesstamm z. B. ist blaugrün — eine Farbe, die Düsterkeit und Trauer ausspricht. Bei Christus geht Rot zu Orange, Orange zu Gelb über. Rot [der Mantel] erinnert an Blut und Liebe. Gelb = Verklärung.)

Wenn auch Eberz kein späteres Werk mehr so klassisch (in einem beinahe akademischen Sinn) komponiert hat wie das Herz Jesu-Bild, so können wir doch noch auch künftighin in vielen Fällen ein bald stärkeres, bald schwächeres Hinarbeiten auf kompositionelle Klarheit und Ausgeglichenheit im Sinne einer formalen Ästhetik beobachten, was wie auch noch andere — besonders koloristische Eigenschaften Eberz' — von lateinischem Kunstgefühl zeugt, einem Kunstgefühl, das sicher durch Hölzels Lehre gefördert und — modifiziert wurde.

Daß die Lehrjahre noch nicht vorüber sind, daß das Gefühl künstlerischer Selbständigkeit noch nicht errungen ist, beweisen Exkursionen der Jahre 1913—1915 in byzantinisches und gotisches Kunstgebiet, wobei den Künstler allerdings ein eigener, sicherer Instinkt leitet. Nicht Freude an historischer Mummerei, nicht Rührung über die fromme Einfalt unserer Altvordern wie in den Tagen Wackenroders, sondern die Erkenntnis einer (relativen) Identität des Kunstwollens drängt ihn zur Beschäftigung mit mittelalterlicher Kunst. Wenn auch die frühesten Auseinandersetzungen mit ihr manchmal bis zu Entlehnungen führen (wie z. B. in den Aquarellen „Christus auf dem See" und „Erscheinung", beide von 1914), so stellt sich doch bald Klarheit darüber ein, was von den Prinzipien mittelalterlicher Kunst für das Schaffen der Gegenwart Bedeutung besitzt. Aus dieser selbst errungenen Klarheit erwächst Eberz bleibender Gewinn. Ihr vor allem verdankt er den Aufstieg zur Immaterialität des Gestaltens.

Die Werke von 1916 leiten die Periode der Selbständigkeit und Reife ein. Die „Kreuzabnahme" dieses Jahres läßt erkennen, wie die verschiedenen Einflüsse, die in seiner Lehrzeit auf ihn eingewirkt haben, sich hier einer neuen, persönlichen Synthese nähern. Die ausgesprochene Konturierung, die Zerlegung der Fläche in Kompartimente weist noch auf Hölzel zurück, die Komposition weckt Erinnerungen an das Herz Jesu-Bild, während aus der seelischen und körperlichen Auffassung der Gestalt der Geist gotischer Kunst spricht. Eine Gegenüberstellung des Herz Jesu-Bildes von 1913 und der Kreuzabnahme von 1916 läßt uns den Weg ermessen, den der Künstler zurückgelegt hat. Im Hauptwerk von 1913 trotz aller „Stilisierung" doch noch ein spürbarer materieller Einschlag, ein materiell orientierter Ästhetizismus (der irgendwie an englische Epigonen der Präraffaeliten erinnert) — in der „Kreuzabnahme" schon eine von aller Materialität befreite, gereinigte Gestaltung des Geistigen und Seelischen.

Damit sind wir eigentlich bei der entscheidenden Wandlung in der Entwicklung von Eberz angelangt. Jetzt erst ist der Künstler im vollen Besitze seiner künstlerischen Sprache, jetzt erst ist es ihm möglich, innerlich Geschautes, Erlebtes, Empfundenes unmittelbar in Form und Farbe zu realisieren. Das bedeutet natürlich nicht bequemes Beharren auf einem erreichten Punkt; vielmehr verändert sich auch fernerhin noch der Stil dieses Schaffens unaufhörlich. Aber alle diese Veränderungen — so auffallend sie auch oft sind — vollziehen sich übereinstimmend mit der 1916 zum vollen Durchbruch gelangten Grundanschauung im Sinne einer Festigung, Ausgestaltung, Bereicherung, wobei experimentelle Stilschwankungen nicht ganz vermieden werden (so z. B. wenn Eberz 1917 einige seiner Bilder kubistisch fazettiert).



Josef Eberz. Madonna. 1914.

Ab 1916 tritt auch das Problem der Farbe bei Eberz in ein neues Stadium. Von Natur aus mit einem überaus feinen Farbensinn begabt, von Hölzel nachdrücklichst auf das Expressive und Musikalische der Farbe, als des eigentlichen Ausdrucksmittels des Malers, hingewiesen, hat Eberz schon von allem Anfang an die Farbe zum Zentralproblem seines Schaffens gemacht.

Wir müssen annehmen, daß auch in koloristischer Hinsicht die Kunst des Mittelalters — vor allem das gotische Glasfenster — ihm neue Wege erschlossen hat, die über die Farbentheorie Hölzels hinausführten. Es sind besonders Bilder aus den Jahren 1916 und 1917, in denen reine, stark aufleuchtende Farben, in allseits abgeschlossene Flächen nebeneinandergesetzt, Wirkungen erreichen, die dem gotischen Glasfenster eigentümlich sind.

Waren früher die Farben dunkel und dumpf, oder von einer nur heimlich glühenden Gedämpftheit, so erwacht von 1916 ab eine Vorliebe für starke, leuchtende Farben, eine Freude an der sinnlichen Schönheit der Farbe und der Farbenklänge. Neue und immer neue Harmonien und Klänge. Unerschöpfliches Quellen. Hie und da ist die Süße des Wohllauts überzuckert, manchmal verflacht der koloristische Reiz im Dekorativen,

aber in glücklicher Stunde offenbart sich im Klang der Farben Mystik und Musik einer Seele.

Sicher hat auf Eberz' „Malkultur" — wahrlich kein Gemeingut deutscher Malerei! — französische Kunst, der er sich wohl durch eine dunkle Blutsverwandtschaft verbunden fühlt, läuternd eingewirkt. Auf Bildern von 1916 schmettert noch oft ein grelles Rot, das über die anderen Farben eine ungerechtfertigte Hegemonie ausübt und einem empfindlichen Auge leicht Gewalt antut. Farkenakkorde, die kräftig, aber noch einfach bis zur Primitivität sind. Schmerzhaft hart stößt oft Farbfläche an Farbfläche. Allmählich bereichert sich die Palette, wird der farbige Wohllaut schmeichelnder, vibrierender. Manchmal entartet Kultur zu Raffinement, verweichlicht Anmut und Diskretion ins Feminine. Aber dieser Maler hat Ehrfurcht vor der Kostbarkeit und Köstlichkeit der Farbe, und ein zartes, musikalisches Empfinden, das die Farben oft wunderbar zusammenklingen läßt. Seiner Gesinnung und seinem Wollen mag es entsprechen, die Farbe rein als Ausdrucksträger des Seelischen zu verwenden, aber seine dualistische Natur erliegt immer wieder der sinnlichen Schönheit der Farbe. Das unterscheidet ihn von den meisten seiner Zeitgenossen: daß vor seiner Malerei die Sinne nicht leer ausgehen, daß seine Bilder ein „Fest für das Auge" sind.

Um 1918 hat er sich eine Farbe errungen, die ich als seine ureigenste bezeichnen möchte: ein lichtes Chlorophyllgrün, in dem der Saft junger Pflanzen zu kreisen scheint. Diese Farbe drückt die Lyrik dessen aus, was der Künstler so sehr liebt: das Geheimnis vegetabilen Lebens, die zarte Keuschheit frühlinghaften Geschehens.

* * *

Schon in seinen ersten Anfängen zeigt Eberz eine ausgesprochene Vorliebe für religiöse Stoffe, eine Vorliebe, die bis auf den heutigen Tag anhält. Ihre seelische Bedingtheit ist nicht anzuzweifeln.

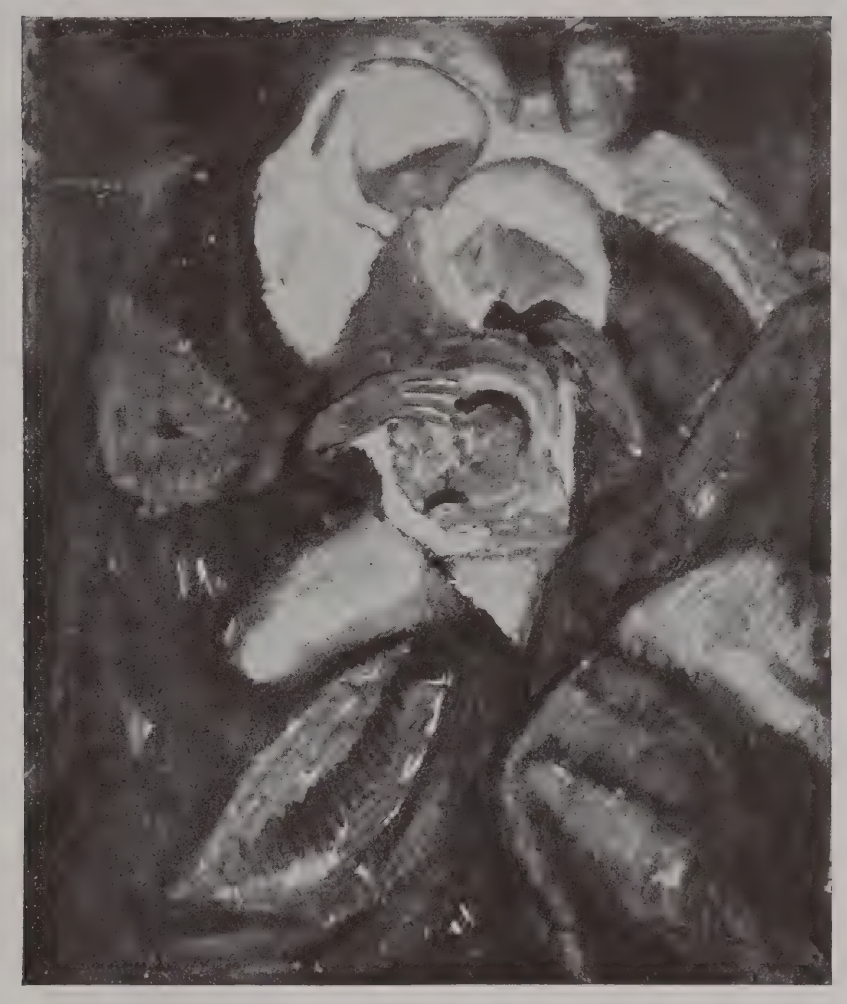
Wir wissen, daß der Künstler in der Atmosphäre eines strenggläubigen Elternhauses herangewachsen ist, wir können uns vorstellen, daß gerade eine fürs Sinnlich-Übersinnliche so empfängliche Natur wie die seinige den allen Zaubern der Kunst, allen Betörungen der Sinne, allen Erregungen der Phantasie souverän gebietenden Kulthandlungen der katholischen Kirche Erlebnisse von entscheidender Eindrücklichkeit zu verdanken hatte, Erlebnisse sowohl mystischer wie ästhetischer Art, die, weil sie der Kindheit angehören, späteren und spätesten Tagen des Lebens noch im Schimmer poetischer Verklärung erscheinen und so eine anhaltende unzerstörbare Gewalt über das Herz besitzen. Dazu kommt, daß Eberz nie aufgehört hat, ein treuer Sohn seiner Kirche zu sein.

Wir haben hier also den in unserer Zeit gewiß seltenen Fall eines religiösen Künstlers, der auch ein „objektiv" religiöser Mensch ist, vor uns.

Kunst und Religion. Neue Religiosität. Neue religiöse Kunst. Probleme dringlicher Aktualität im Bereich expressionistischer Kunst und Kunsttheorie. Wir verzichten auf ihre Erörterung, nicht nur weil diese den Rahmen unserer Aufgabe übergreifen würde, sondern vor allem, weil G. F. Hartlaub soeben ein ausgezeichnetes Buch über den ganzen Komplex der Fragen, die durch die Problemstellung: Kunst und Religion aufgeworfen werden, veröffentlicht hat.

Nur so viel über Ursprung und Wesen der „neuen Religiosität":

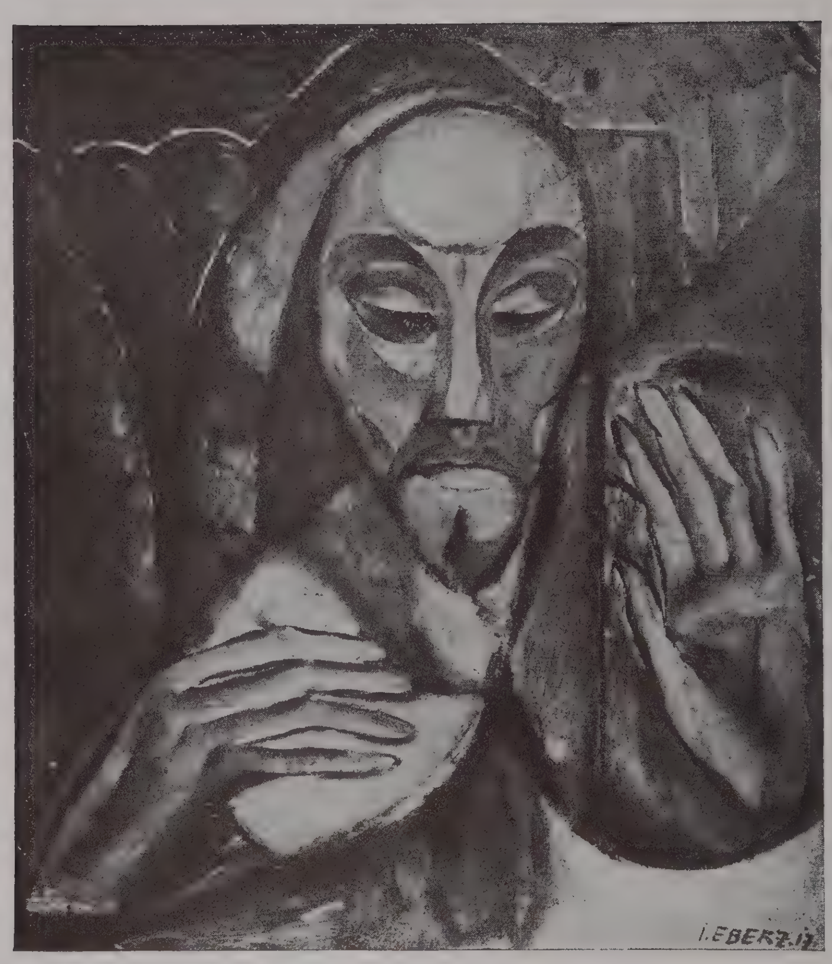
Was uns heute als „neue Religiosität" erscheint, ist Flucht ins Seelische und Transzendentale aus Angst im Materiellen zu ersticken, ist — historisch-psychologisch genommen — Reaktion gegen den mit der Aufklärung des 18. Jahrhunderts einsetzenden Rationali-



Josef Eberz. Geburt Christi. (Öl.) 1914.

sierungs- und Materialisierungsprozeß, der im Weltkrieg zur Menschheitstragödie geworden war. Wir können heute weder von einer neuen Religion — im Sinne einer kollektivistischen Konvention — noch von einer neuen Religiosität — im Sinne einer gläubigen Subsumierung unter eine höhere, zusammenfassende Einheit und einer Weltanschauung, die in allem irdischen Dasein und Geschehen nur Manifestation transzendentalen Wirkens erkennt, sondern nur von einer religiösen Sehnsucht und Stimmung sprechen. Unsere Seele ist erwacht und fordert ihre ewigen Rechte. Aber nichts und niemand ist da, der sie ihr gewähren könnte. Gott und die Götter sind tot. Die Priester entheiligt. Gebet wird zu Schrei. Erhebung zu Krampf. Erschütterungen um jeden Preis — nicht solche, wie sie die Tragödien des Alltags gewähren, — sondern solche, wie sie der Mensch nur erlebt, wenn ihn Mysterien des Transzendentalen, Kosmischen, Ewigen umschauern. Unsere Seele hungert nach göttlicher, ewiger Speise.

Josef Eberz' religiöse Kunst würde uns wenig zu bedeuten haben, wenn sie nur Ausdruck einer konfessionell-dogmatischen Gläubigkeit wäre, unberührt von der Qual,



Joſef Eberz. Der Magier. 1917.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

Angſt und Sehnſucht einer ſchaudernd ins Tranſzendentale flüchtenden Menſchheit. Wer aber Eberz' Werke kennt, weiß, daß er nicht nur ein Sohn ſeiner Kirche, ſondern auch ein Sohn ſeiner Zeit iſt. Er erlöſt die heiligen Berichte aus ihrer ſymbolhaften Erſtarrung, indem er ſie erlebt — nicht ihr „Menſchliches“ (wie es z. B. F. v. Uhde getan hat), ſondern ihr „Göttliches“ in ſeiner unvergänglichen Geltung.

Auch Eberz „ſchwebt immer wieder die Geſtaltung jener zwei extremen Zuſtände vor: der Paſſion und der Ekſtaſe“, die der heutige Menſch — wie Hartlaub bemerkt — ſehr intenſiv an ſich ſelbſt erlebt. Wenigſtens gilt dies für ſeine Schaffensperiode 1912—1917.

Vor allem das Leiden Chriſti: Verrat, Dornenkrönung, Verhöhnung, Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme. Nicht das Dramatiſche der Vorgänge (das z. B. Max Beckmann leidenſchaftlich aufſucht), ſondern — faſt möchte man ſagen — das Lyriſche des Leidens, das er beſonders durch die Farbe ausdrückt.

Auf der „Verſpottung“ von 1914 iſt es die Monotonie der grauen, grünen und erdfarbenen Töne, die in einem ſtärkeren Grade noch als das Geſicht Chriſti das Gefühl



Josef Eberz. Ekstase. (Öl.)

dumpfer Trauer ausdrückt. In den matten Gelbgrüns und tiefen Blaus der Gouache „Schauer“ (1914) ächzt kaltes Entsetzen vor verwesenden Wundmalen. Das Rot und Orange der „Heidelberger Kreuzigung“ (1914) drückt Schreckliches und zugleich Erhabenes aus. Geisterhaft phosphoresziert das Grünliche des „Magiers“.

Die Auferstehung, dieses wichtigste Ereignis für den gläubigen Christen, fehlt im Gesamtwerk des Künstlers. Widerspräche es nicht auch der Stimmung unserer ringenden Zeit, diesen Triumph des Geistes über die Materie zu gestalten?

Für den Lyriker Eberz, in dem etwas von Fra Angelico und Stephan Lochner lebt, hat das Marienleben, das von den expressionistischen Künstlern auffallend vernachlässigt wird (Hartlaub), unendlich viel Anziehendes. Welche sanfte — im besten Sinne — feminine Innigkeit durchglüht das Bild von 1914, auf dem die beiden Frauen in andächtigem Neigen einen hütenden Kreis der Liebe um das Knäblein schließen! In warmem Rot blüht das Bild wie eine Rose auf. Wie fern ist hier alle weltliche Senti-



Josef Eberz. Exotischer Garten.
Kunsthalle, Hamburg.

mentalität, wie nahe wahrhaft himmlisches Gefühl. Die „Verkündigung“ von 1915 ist mehr Ansatz als Vollendung. Über einer „Madonna“ von 1914 liegt die Heiterkeit eines altdeutschen Frühlingsliedes. Die Farben sind einfach und fröhlich. Rot, Grün und einige starke Blaus. Das „Hodlerische“ der Knienden links ist wohl nicht zu übersehen.

Dem Zeitlos-Religiösen, zu dem sich Eberz erst seit 1918 vollkommen durchgerungen hat, gehören schon einige Werke früherer Entstehung an, in denen Seelenzustände einer gesteigerten Religiosität gestaltet sind: am vollkommensten, ergreifendsten ist dies wohl in der „Ekstase“ von 1914 geschehen, die man überhaupt zu den Meisterwerken des Malers zählen muß. Vor einem Gekreuzigten, von dem nur das vorgefallene Haupt und die abgebogenen Beine in das Bild hineinragen, kniet eine Heilige (oder ist es ein Heiliger?). Ihr Kopf ist zurückgeworfen, die Augen sind geschlossen. Ein Übermaß



Josef Eberz. Südliche Landschaft. 1918.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

höchster Lust, schon ins Schmerzhafte übergehend, verzückt das Antlitz. Der linke Arm greift vor sich hin gegen den Christus mit einer instinktiven Bewegung, die zwischen Suchen und Abwehren schwankt. Die rechte Hand langt über die linke Schulter nach rückwärts; tastet sie nach der hinten knienden Gestalt? Diese Begleiterin ist ausgeschlossen von der Gnade der Ekstase. Demütig-fromm nur neigt sie das verdunkelte Haupt vor dem Überirdischen.

Die Farbe des Bildes ist auf einen tiefen Ton gestimmt. Unten verschiedene dunkle Rots, die sich nach oben zu in Rosa aufhellen. Die geisterhafte Erscheinung des Gekreuzigten phosphoresziert grünlich. Grünliches Licht geht von ihr aus, welches das stumpfe Rot des Lichtzentrums, wo sich die vorgreifende Hand der Heiligen spreitet,

infiltriert. Das Pathologische des Zustandes ist zwar noch spürbar, aber doch in einer Weise sublimiert, gegen die Berninis „Heilige Therese“ wie ein Bravourstück krassen Naturalismus' wirkt.

Der „Ersehnte“ von 1916 leitet zur jüngsten Entwicklungsphase über, in der die Religiosität des Künstlers die Schranken historisch-dogmatischer Religiosität überwunden und den Weg ins Zeitlos-Religiöse gefunden hat.

Nun entstehen jene visionären Landschaften und Gärten mit schwellenden Kakteen und seltsamen Orchideenblüten. Der Überschwang tropischer Vegetation wird mystischer Hymnus auf die Schöpferherrlichkeit Gottes. Mitten in dieser wunderreichen Pflanzenwelt tauchen Jünglinge und Frauen auf, Liebende, die sich begegnen, die sich Blumen reichen, fremdartige, stille, feine Wesen, mehr pflanzlich als menschlich. Ein leiser Hauch sublimiertester Erotik liegt über den Bildern, einer Erotik, die auch dem Madonnenkultus mittelalterlichen Katholizismus' nicht fremd war. Farbig drückt sie sich in den Rots aus, die aus Blau und Grün — jenem Chlorophyllgrün, von dem wir schon sprachen — heimlich aufglühen.

In diesen Landschaften und Gärten finde ich das Schönste dieser sinnlich-übersinnlichen Künstlerseele.



Josef Eberz. Der Ersehnte. (Öl.) 1916.
Bes.: Prof. Dr. Heile, Wiesbaden.

Paul Gauguins tragisches Künstlerschicksal

Von OTTO GRAUTOFF

Müdigkeit und Ekel an der europäischen Zivilisation brachen zum erstenmal in unserem Zeitalter in dem französischen Maler Paul Gauguin durch. Nicht allein die seltsame Mischung seines Blutes und der exotische Ort seiner Geburt haben seine Abwendung von Europa und 1895 seine zweite und endgültige Flucht in eine ursprüngliche Kulturzone bewirkt, sondern vor allem erscheint er als der erste von vielen Europäern, die im Primitiven, im Kindlichen die Erfrischung vom europäischen Intellektualismus suchten. Schon in der bekannten Gauguin-Monographie von Jean de Rotonchamps ließ sich Gauguins Europamüdigkeit und Europagebundenheit verfolgen. Näher aber tritt uns Gauguins tragisches Schicksal in den Briefen an seinen Freund Georges Daniel de Monfreid, die zum ersten Male 1903 auszugsweise in der Pariser Zeitschrift L'Ermitage erschienen. Während der Kriegsjahre erfolgte ein Neudruck dieser Briefe im Mercure de France. Im Jahre 1919 hat Victor Segalen diese Korrespondenz unter dem Titel: „Lettres de Paul Gauguin à G. D. de Monfreid" im Verlage von Georges Crès e Cie. in Paris herausgegeben. Dieses Buch enthüllt zum ersten Male im Zusammenhang aus eigenen Äußerungen das schmerzensreiche Leben dieses Malers. Enttäuscht von der Pariser Bildung, angeekelt von dem einseitigen Intellektualismus Europas folgte Gauguin der Stimme seines geheimsten Wesens: „Je veux aller chez les sauvages." Was sein Herz dort suchte, fand es: die unberührte Natur, die keusche Wildnis der Landschaft, ein Menschengeschlecht im Urzustande. Er genießt alles, was ihm als Glück erscheint. Schwärmerisch schildert er dem Freunde Natur und Menschen und redet ihm zu, auch nach Tahiti zu kommen. In Not und Krankheit spricht er einmal unzweideutig aus, Heimweh mache ihn nicht leiden, sondern nur sein entzündeter Körper. Allein Gauguins Leben in der Südsee ist keineswegs in Harmonie verlaufen. Vielleicht wäre es stiller, beruhigter, glücklicher gewesen, wenn er sein Lebensmotto: „Je veux aller chez les sauvages" konsequenter durchgeführt hätte, wenn er nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich den Verzicht auf Europa konsequent durchgeführt hätte.

Die Tragik seines Schicksals liegt darin, daß er als europäischer Maler auf Tahiti lebte. Daß er Maler blieb, daß er um den Beifall Pariser Kollegen, Sammler und Händler rang, machte sein Leben so dornenvoll. Man kennt die Vergeßlichkeit und Gleichgültigkeit der Menschen gegen diejenigen, die aus ihrem Gesichtskreis treten. Man kennt die hochmütigen Vorwürfe der Menschen gegen einen, der aus Ekel am Menschengeschlecht sich freiwillig in die Einsamkeit zurückzieht. Warum ist er trotzig davongegangen? Warum ist er nicht geblieben? Hier hätten wir ihm geholfen. Aber die Klagerufe aus der Ferne erreichen die Freunde nicht. Georges Daniel de Montfreid ist der einzige, der in unwandelbarer Treue und in warmem Eifer den fernen Freund stützt. Alle anderen waren lässig, gefühllos und saumselig. Gauguin aber mußte, da er für Europa malend in Tahiti lebte, von den Pariser Amateuren die Mittel für seine Existenz erflehen. Eine ermüdende Kette von Klagerufen zieht sich durch seine Briefe: „Ich stehe am Abgrund. — Seit achtzehn Monaten habe ich nicht einen Sou für meine Bilder aus Paris erhalten. — Ich kann den Transport meiner Bilder nicht bezahlen. — Ich muß von hundert Francs monatlich leben. — Seit acht Monaten habe ich nicht einmal das. Nichts als Schulden. — Ich liege am Boden, halb verbraucht. — Man sollte mir lieber etwas abkaufen, als mir Almosen geben. — Im letzten Jahre habe ich 600 Francs erhalten, während ich insgesamt 4300 Francs Außenstände habe. — Meine



Josef Eberz. Frühling.
Neues Museum, Wiesbaden.

Lage wird immer schlimmer. — Ich kann das Krankenhaus nicht bezahlen. — Ich habe 1900 Francs Schulden. — Warum schickst Du mir kein Geld? — Ich kann nicht mehr." usw. Inmitten der Südseewildnis ersann sein gequälter Geist Finanzkombinationen, durch die seine Freunde ihm das Existenzminimum verschaffen konnten. Obwohl er einmal schrieb: „Paris n'est pas necessaire à l'art", sandte er Montfreid zu Degas und Lerolle, zu Rouart und Denis, stellte er Ausstellungspläne durch die europäischen Länder auf. Er polemisierte — natürlich vergebens — gegen abfällige Kritiken. „La critique passe — l'œuvre bonne reste." Kurzum, er rang um sein Ansehen in Europa und brach auf diese Weise den Spruch, den er als Postulat für sein Leben aufgestellt hatte: „Je veux aller chez les sauvages." Wohl wanderte sein Fuß durch die Wildnis, wohl lebte er zusammen mit Frauen Tahitis, wohl wurden ihm Kinder von gelben Mädchen der Südsee geboren, aber sein Geist weilte in Europa, dachte und schuf für Europa. In dem großen Gemälde: „D'où venons-nous — Que sommes-nous — Où allons-nous" hat dieser verirrte Europäer, dieser Fremdling in Tahiti seine Sehnsucht und seinen Schmerz zusammengefaßt. Dieses Werk lag ihm besonders am Herzen. Im März 1898 schreibt er: „Ma grande toile a absorbé pour quelque temps toute ma vitalité; je la



Josef Eberz. Gladiolen. Stilleben.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.

regarde sans cesse et ma foi je l'admire.“ Er beschreibt dieses Gemälde seinem Freunde ausführlich. Er kommt immer wieder darauf zurück. Als geringsten Preis fordert er 2000 Francs und ist tief gekränkt, als ihm 1500 Francs geboten werden. „Mes œuvres tahitiennes ont eu un succès moral près des artistes, mais auprès du vulgaire public, résultat: pas un centime“, berichtet er seinem Freunde nach seiner Pariser Ausstellung, die zwischen dem ersten und zweiten Aufenthalt in der Südsee stattfand. Trotz aller dieser menschlichen und künstlerischen Enttäuschungen aber läßt ihn die Sehnsucht zum Primitiven nicht los. „Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodgiens et un peu l'Egyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, s'il beau qu'il soit“, schreibt er einmal. Ein anderes Mal: „Au moment, où les sentiments extrêmes sont en fusion au plus profond de l'être, au moment où ils éclatent, il y a comme une éclosion de l'œuvre soudain créée.“ Er wütete gegen Bouguerreau und die Akademie. Er achtete nur den direkten Ausdruck des Erlebens in der Malerei und strebte nach einer „peinture expressive“. Aber trotz dieser Auflehnung gegen die französische Kunst-

tradition, liegt doch über dem großen Hauptwerk seines Schaffens in der Südsee ein Abglanz des Nicolas Poussin, den jeder Franzose fühlt und der wenigstens in Frankreich Paul Gauguin das Publikum geschaffen hat.

Diese Briefe Gauguins, die so schmerzlich verklingen — ni femme, ni enfants, mon cœur est vide — sind eines der wertvollsten Denkmäler der zeitgenössischen Kunstgeschichte. In den letzten zehn Jahren hat sich erwiesen, daß Gauguins Europaflucht ein typisches Zeiterlebnis war. Pechstein, Nolde und andere Künstler der Gegenwart haben Gauguins Ruf, in primitiven Kulturzonen sich vom europäischen Intellektualismus rein zu baden, Folge geleistet und dadurch in ganz Europa eine Umprägung der bildenden Kunst hervorgerufen.



Josef Eberz. Wasserfall.
Sammlung Kirchhoff, Wiesbaden.



JOSEF EBERZ: Versöhnung. Originallithographie

Max Unold

Mit 16 Abbildungen | *Von WILHELM HAUSENSTEIN*

Mit dem Ausladenden in der Kunst dieser Zeit hat seine Malerei und Zeichnung nichts zu tun. Nach dieser Richtung kann seine Zugehörigkeit zu unseren Tagen nicht gesucht werden. Das Wesentliche wäre so auch nicht berührt. Denn das Ausschweifende der jüngeren Geschlechter ist das letzte Geheimnis ihres Treibens nicht. Es ist nur Anzeichen. Von was? Ach — daß sie es wüßten! Daß wir es wüßten! Alle Bemühungen, unserer Geheimnisse, Gewalten, Verhängnisse bewußt zu werden, kreisen noch immer um den bloßen Versuch, ein Zentrum zu finden; eine neue Mitte des Lebens und aller, aller seiner Bewegung. In Stunden denkt man von Tagen und Nächten dieser Epoche gering genug. In anderen denkt man hoch von ihren Abenden und Morgen. Aber wie man auch denke — Gefühl einer maßlosen Anspannung behauptet sich immer wieder als das Letzte. Einer Spannung, die von der Frivolität bis zur Verzweiflung, von blutigem Nachdruck bis zur Weglosigkeit flacher Exzesse trägt. Dem menschlichen Auge weist solche Not überall ihre Symptome: ob sie nun Brandmale und Wunden sind oder Schläge ins Luftige, Leere, die keine Spur hinter sich lassen.

Nimmt man endlich das Wesentliche dieser Zeit zusammen, so wird das Bild einer schier chiliastischen Verlorenheit und auch Bereitschaft sichtbar. Ihre Widmung gilt „dem unbekannten Gott". Vor tausend Jahren war die europäische Gesellschaft auf den Untergang der Erde gefaßt. Otto der Dritte stieg — so hat ihn Rethel gemalt — ins Grab Karls des Großen: ein junger Mann, halb rückschauend, halb nach dem Künftigen begierig, ungewiß und überaus nervös; nicht bloß fin de siècle, sondern Ende eines Jahrtausends. Was für eines Jahrtausends! Und wir: Ende zweier Jahrtausende — welcher Jahrtausende! Eine ursprüngliche und einfache Gewißheit wird begehrt. Ein Ja oder ein Nein. Eine schützende Einfalt gegen den fürchterlichsten Komplex von Überlieferungen, der je ein Zeitalter dieses Planeten im Wachen und Träumen als Alp beschwerte. Dies ist der Augenblick. Er ist der dauernde Vorabend. Wann fängt der neue Sonntag an?

Vor solcher einzigen Erwartung wird alles Gegenwärtige ähnlich. Was dieser Maler tut, ist eine Minute unserer Uhr. Daß er die Empfindung für dies Zeitalter generöser stimmt als mancher andere, zeugt von Anfang an für ihn. Daß er die Not des Moments in abseitiger Stille zusammenpreßt, wo andere, Bedeutendere und Schwächere, in exzentrischen Kurven erbittert bald, bald leichtfertig, hier leidend, dort angreifend, dort grimassierend ausfahren: dies ist die besondere Wendung seines Temperaments, seiner Herkunft, seines Zustands, seiner näheren Welt.

Er ist ein ins innerste Gewebe echter Süddeutscher. Ein Schwabe dazu; also einer vom eigensinnigsten Wachstum, das in deutschen Rebgärten vorkommt, und — Gott sei Dank — noch einer mit provinziellem und kleinbürgerlichem Einschuß. Dem Spitalverwalter Unold zu Memmingen wurde am 1. Oktober 1885 ein Sohn geboren. Die Jugend wurde vom Memminger Mond beschienen, der im Schwäbischen sprichwörtlich ist: denn er ist der schönste und aller anderen Welt von dort nur geliehen. Bornierte Vorstellung schier von spukhafter Gotik. Die Stadt — o wie ist sie schön! Schwäbische Reichsstadt, in deren örtlicher Selbstgefälligkeit vordem doch ein Hauch von weiter Welt angesiedelt wurde; in der sicherlich einmal auch feingeistige Humanisten ein subtiles Wesen getrieben haben; in der ein am großen Handel beteiligtes Bürgertum breit durch gieblige Straßen und weite Räume schritt; wo um Papst und Luther gestritten wurde; wo noch das Rokoko ein köstliches Rathaus von großartigen Maßen aufgestellt hat.



Max Unold. Stuhl mit Malkasten. 1911.

In einem Rahmen, der längst zu groß geworden ist, staut sich nun seit hundert Jahren Ereignislosigkeit, an deren Rand ein Bahnhof steht. Ein Bahnhof: Banalität, die von einer Schönheit erlöst, welcher die Unmittelbarkeit der Beziehungen verloren ging; Banalität, die aus dem Wust des Modernen in die Eremitage des Unzeitgemäßen und beinahe Universellen zurückleitet; Kreuzweg der Zeitalter, der Schmerz und Wonne bereitet und endlich eine melancholische Atmosphäre der Verbanntheit überallhin zum Gastgeschenk mitgibt. Nahe ist Mindelheim und Ulm; nahe die unvergleichliche barocke Herrlichkeit von Ottobeuren — größte Welt, ja delirierender Himmel in der dichtesten Provinz. Südwärts ist das beschneite Gebirge und der mostreiche, auch weinige Bodensee; auf der andern Seite Augsburg, die Majestät; fast abseits München. Dann ist die Welt einstweilen zu Ende.



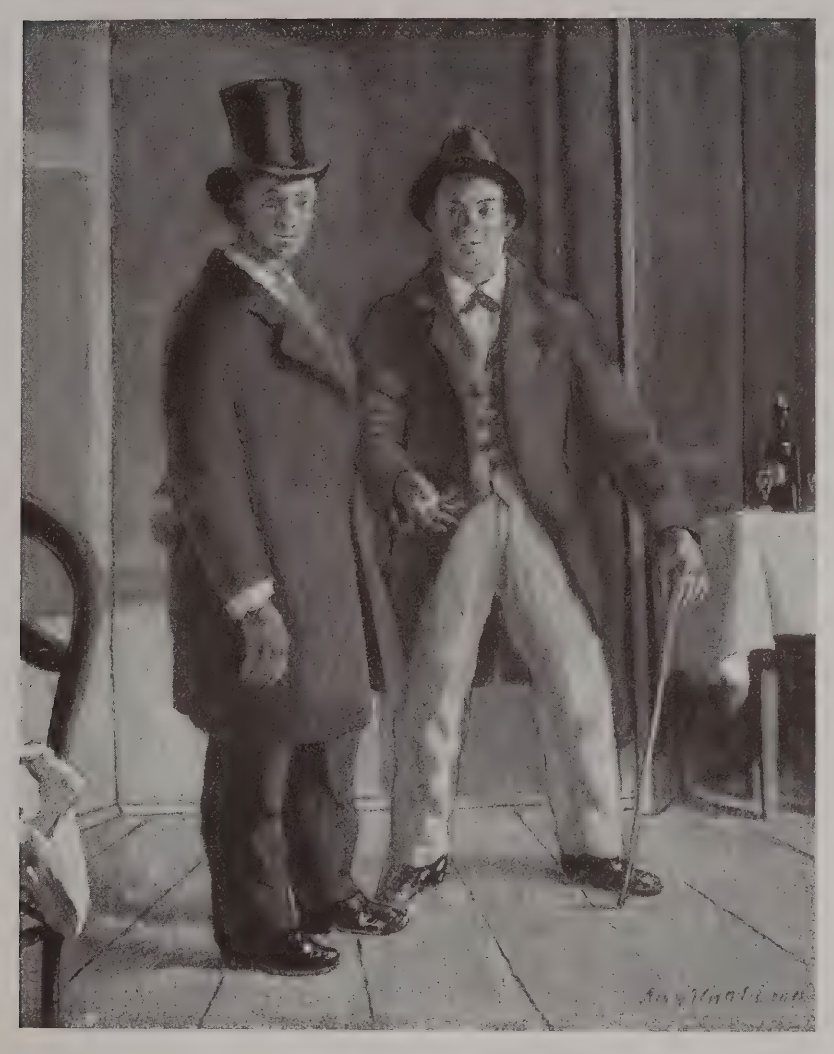
Max Unold. Selbſtporträt. 1911.

Was wird der Sohn eines gemeindlichen Beamten werden, der ſein Leben vor dem Hintergrund reichsſtädtiſcher und kirchlicher Epochen in gleichmäßiger Arbeit hinbringt? Ein Beamter zwiſchen alten grauen, gelben, auch roſaroten Mauern und alten grünen Gärten; ein höherer Lehrer oder ein Theolog. Schleichende, dennoch gute, ſehr gute Jahre im heimatlichen Progymnaſium und im Gymnaſium zu Augsburg, wo — immerhin eine aufregende Perſpektive — auch der dritte Napoleon erzogen worden iſt. 1905 die Münchner Univerſität; Studioſus der klaſſiſchen Philologie. Er liebt die Lateiner und die Griechen und die alte Literatur der Deutſchen, der Franzoſen. Das Antiquariſche iſt ſtark in ihm, doch eben lebendig, voll von Bezug auf das eigene Daſein, faſt Norm des Lebens; ein verläſſiger Rückhalt. Hier wird ein Humaniſt, ein Wiederkehrender von der Wende des fünfzehnten Jahrhunderts zum ſechzehnten. Von dem Abſolutum aus, das Humanismus heißt, geht der überzeugte, doch als Sohn der Univerſität faule Philologe an das Malen und Zeichnen. Die liebende Intimität des Philologen überträgt ſich auf das Handwerk und Geiſtwerk des Künſtlers. Grundlagen erlernt er, vom

leidenschaftlichen Dilettieren zum Beruf übergreifend, in der Schule des Malers Heymann. Nach zwei Jahren — 1908 — schreitet er durch das Tor der Akademie; nicht ungläubig, aber auch nicht ohne Vorbehalt und schon gewitzigt, denn er ist nicht lange vorher eine Woche in Paris gewesen. Er findet an der Akademie den besten Lehrer, den sie, die freilich Verblühte, ihm geben kann: Habermann. Die engere Geschichte des Malers Unold beginnt.

Die münchnerische Herkunft seiner Malerei ist unverkennbar. Der Ursprung verrät sich in dem pflegsam Malerischen, durch das gerade die Anfänge ausgezeichnet sind. Der Humus dieser Art des Anschauens und der Ausführung ist die Tradition der schönen Münchner Ateliermalerei; jene oft berufene Überlieferung, die in den fünfziger und sechziger Jahren begründet, in den siebziger Jahren durch Leibl und Trübner zur Vollendung getrieben, in den Schulen der Piloty und Diez gehütet, eingeebnet und weitergegeben worden ist. Das gleichsam Humaniore dieser malerischen Kultur besticht den jungen Adepten. Es muß ihn bestechen — ihn, der da ist, wie er ist. Zu diesem malerischen Element kommt das andere, dem Münchner Wesen nicht minder eigentümliche: Sinn für eine ateliermäßige Regie gegenüber dem Motiv. Ein Bild, das allerdings der Schulzeit nicht mehr angehört, das 1911 entstandene der Vorstadtkomiker, deutet an, was hier gemeint wird. Sollte man bei diesem Bild von Atelier nicht sprechen, so bleibt darin doch die rechte und bewußte Geste des Münchner Malers von alter Schule fühlbar; ein zugleich übermütiges, fast karnevalistisches und doch ernstlich auf Wesentlichkeit gestimmtes Zurechtsetzen der Erscheinung ins Bild. Auf dieser Seite stehen auch frühe Stilleben (etwa der Stuhl mit dem Malkasten). Kunst ist hier die souveräne und auch inbrünstig beflissene Freude des Münchner Malers darüber, daß er, auch er ein Maler in München ist und daß vor ihm so viele waren, die dasselbe gewesen sind; daß neben ihm so viele bleiben, die dasselbe tun. Die Einstellung ist — mit einem Schlagwort bezeichnet — ungebrochen ästhetisch; ein gutes Kapitel jenes oft fatalen, dennoch oft wesenhaften und produktiven Renaissancegeistes, der das Malen und Gebaren auch der bedeutsamen Münchner Maler zwischen Jahrhundertmitte und Sezession — selbst den Künstlergeist Trübners und des frühen Leibl — beflügelt hat. Die Einstellung, bei der Nachrenaissance der Spezialisten (namentlich Lenbachs) buchstäblich, wird bei anderen freier; ihre Renaissance ist die heidnische Freude am beau morceau de peinture und an der einigermaßen artistisch zugespitzten Zweckgebärde der Gegenstände. Die Naivität dieser Einstellung hat noch den Anfang des Jahrhunderts in Bann und Gewalt. Noch ersättigt sich die Malerei an sich selbst, an ihren Pasten, an ihrer Üppigkeit und Schöne, der Maler an der Weiblichkeit des Malerischen. Der Maler fühlt sich mit einem seitdem abgeschwächten oder verlorenen Gewerbsstolz als blanker Maler und sucht noch kein au delà. Leben, das dieser Malerei entspricht, vollzieht sich in pokulierenden Cenakeln, improvisierten Komödien, Faschingsfesten, allerlei witzigen, mitunter äußerst gelungenen und dann auch heute, unter sehr anderen Verhältnissen, unvergessenen Allotria. Dies alles freilich nie ohne die Voraussetzung eines angestrengten Arbeitens, dessen Bewegungen, mögen die Gelenke von Hemmungen auch noch leidlich frei bleiben, zuweilen schon in die Schatten der Zweifel, der Verstimmung, auch der gesteigerten Verpflichtung hineinreichen.

Daß der Schüler den Gepflogenheiten des Meisters entgegenarbeitet, daß er von Anbeginn auf eine tonige Primamalerei erpicht ist, während der Lehrer altmeisterlich eins aufs andere setzt, eins ins andere treibt, dies ist an der werdenden Scheidung der Generationen und Zeiten das Wenigste. Die Schwierigkeit liegt hier: daß gefühlt wird,



Max Unold. Vorſtadtkomiker. 1911.

es komme wohl auf eine andere Form überhaupt — und wahrſcheinlich auf einen anderen Inhalt des Daſeins an. Der junge Maler verſäumt das akademiſche Atelier. Die akademiſche Kategorie ſcheint ausgeſchöpft. Er malt zu Hauſe Bildniſſe und Stillleben: begierig nach Unmittelbarkeit. Wo ſind unſere Dinge? Wo unſere Inhalte? Bildnis, Stilleben, Landſchaft — wohl. Aber es ſcheint auch auf etwas mehr anzukommen; auf etwas, das dichter, körperlich und geiſtig maſſiver wäre wie etwa das Jahr 1910 oder 1911; das ſtärkere Subſtanz beſäße; ſtärkere Bedeutung ausſpräche. Der Maler, vom philologiſchen Kenner und Liebhaber unterbaut, kommt an Rabelais, illuſtriert den Gargantua. Nicht ohne Kunſtgewerblichkeit im Holzſchnitt — dies iſt nun einmal die Fatalität des Moments; aber dahinter rührt ſich der Anſpruch auf einen geiſtigeren Standpunkt des Künſtlers. Das glühende Jahr 1911 bringt eine Reiſe in die Gegend von Bordeaux. Eigentümlich genug, daß dieſem Menſchen die franzöſiſche Provinz näher iſt als die Hauptſtadt. 1912 wird die Fahrt in die Sonne und in die



Max Unold. Die Straße nach Libourne. 1911.

Trauben wiederholt: sie führt den Maler nach Saint Gilles in der Provence. Sein Sommer 1913 geht in den Spuren des Tartarin: der Maler sitzt und streunt in der Gegend von Tarascon. Zwischen diesen hohen und hellen Fermaten liegen, fast beiläufig, im Verhältnis dunkler, die ersten Erfolge in der Heimat: erstes Ausstellen in der Sezession 1912; Buchillustrationen zu Candide, zum Schelmuffsky, zu alten deutschen Schwänken. Die gotische Neigung des Kernschwaben zum Grotesken, zum Chimärischen wird von der heißen Sonne des französischen Südens und vom süßen Brand des französischen Weins nur ausgekocht. So sind vordem schwäbische Landsknechte auf wärmeren Boden geraten: häßlich, mit Charakter überlastet, voll von burleskem und sentimentalem Trieb des Geistes, hitzigen und schweren Bluts, zähen Fleischs, gefressen von der Sehnsucht, leichter zu sein, begierig nach Tanz und Frauen, tüchtig im Trunk, aber (da sie eben noch gute, nicht üble Deutsche gewesen sind) im Grunde unabänderlich und im fremden Strahl zwiefach sie selbst, lebendige Verwandte der großköpfigen Unholde an heimischen Kirchen.

Dann geht die Barriere zwischen Deutschland und Frankreich nieder. Der Krieg zerreißt die fahrbaren Wege, füllt Löcher mit Leichen. Der Maler muß in die Kaserne und ins Feld. Ihm, der mit diesen Dingen von sich aus weniger als nichts zu tun hat, werden schauderhaft drei Jahre aus dem Fleisch und Geist geschnitten. Das letzte Jahr erst läßt ihm halbe Ruhe. Er bucht sogar einen Gewinn: die Erkenntnis ostjüdischen Lebens in Galizien. Ihm bleibt die Zeit, einiges zu malen und zu zeichnen. Ost-

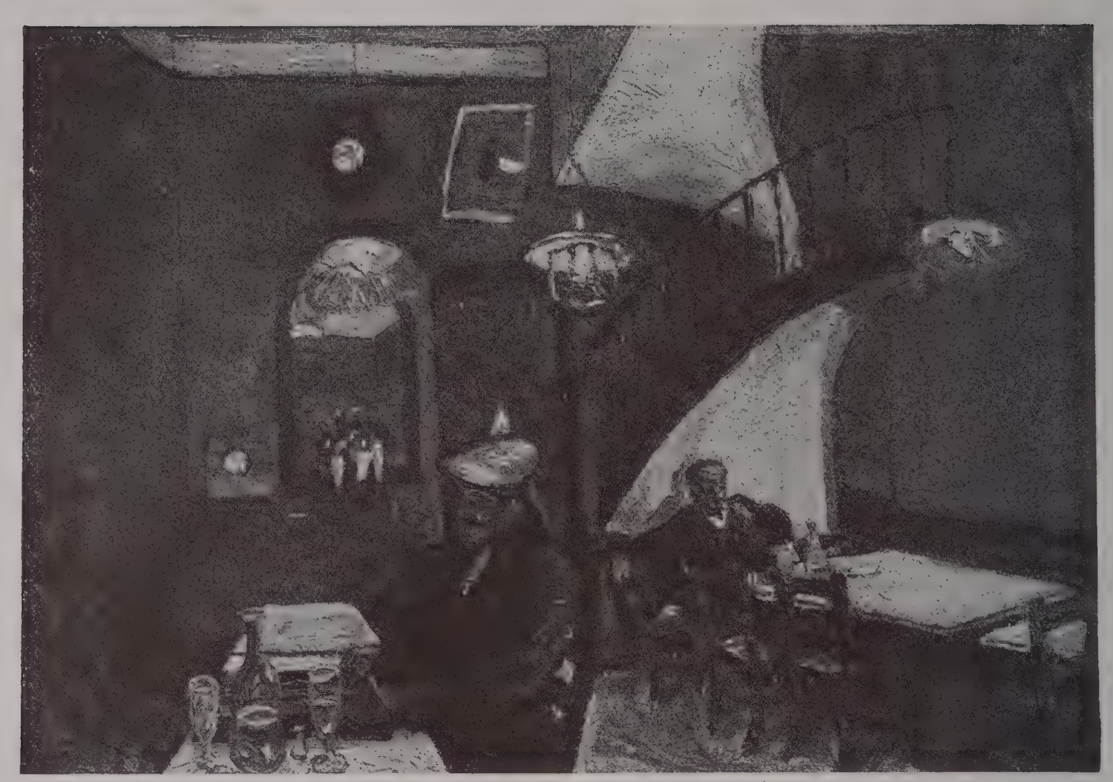


Max Unold. Straßenbiegung. 1915.

jüdische Bilder entstehen, ostjüdische Zeichnungen; Zeichnungen zur „Judenbuche“ der Droste-Hülshoff als das beste der illustrativen Werke. In der Bitternis des Krieges entstehen — reiffte Arbeit des Holzschneiders Unold, rassige Umdeutung noch des Gotischen ins Moderne, die den mit dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert korrespondierenden Graphiker und Menschen sehr kennzeichnet — die Stöcke zu Flauberts „Julian“.

Zwischen der Arbeit des Friedens und den Parerga des Kriegsdienstes liegt aber eine bedeutsame Caesur: fast einer Bekehrung ähnlich eine Reihe von Mosaiken für das Kurhaus in Wiesbaden.

Metanoia, Sinneswandlung, die schon (selbstverständlich) im Motiv sichtbar wird. Der frühe Unold hat die Stoffe des Münchner Malers gemalt: Dinge, deren Hintergrund immerhin das Atelier geblieben ist. Aus den Illustrationen schwingt sich eine Brücke. Sie steigt. Ihr Scheitel sind die Mosaiken. In ihnen wird dargestellt: Fischfang; Ernte. Möglich, daß der Auftrag ein halber Zufall war. Sicher, daß der Künstler für sich mehr daraus gemacht hat als einen Zufall. Auftrag, Technik, Gegenstand, Gesinnung wachsen zu einem Erlebnis zusammen. Das Leben nimmt eine Biegung. Es geht um eine Ecke. Zu viele Voraussetzungen klammern diesen Mann an ein Weltbild und an eine inwendige Lebensart, die komplizierter sind, als die Positivität etwa einer christlichen Frömmigkeit es wäre. Aber der Weg führt ihn, den Macher der Mosaiken, in eine Gegend, der das Nazarenische benachbart ist. Ein Luftzug weht herüber: weckend



Max Unold. Französisches Café. 1914.

nicht, aber beunruhigend — auch helfend. Der Vordergrund der Geschichte ist einfach genug. Ein Maler sucht den Stil aus dem Mittel. Aber damit ist es bei einer in die Tiefe gebauten Natur, bei einer Natur, die erst in ihren Schächten und Stollen gültig wird, wahrlich nicht getan. Die Aufgabe wird entweder abgelehnt — oder aus ihr wird eine neue Situation gefolgert. Dies Zweite geschieht. Daß noch kein dogmatischer Standpunkt gefunden werden kann, ist dem aus der schönen Relativität der Münchner bella pittura stammenden Maler Schmerz genug. Daß er eine Aufgabe findet, die ihm die Notwendigkeit einer Orthodoxie klar macht, ist gleichwohl sein Gewinn.

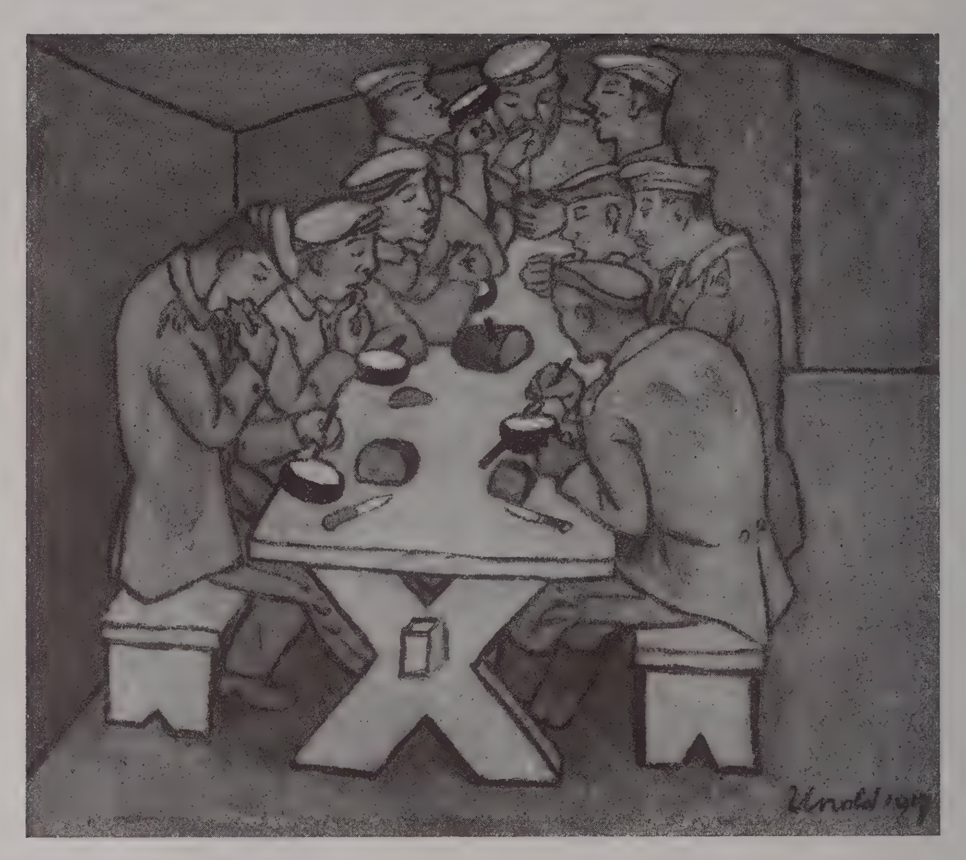
Die Dinge, die fortab geschehen, sind der Roman einer gepeinigten Seele. Dieser Roman ist doppelt bitter, weil er nicht auf der mittelsten Achse des Lebens geht, sondern nur parallel zu ihr; in gleichnishafter Gestalt; nicht als Original, sondern in einer Art von Übersetzung.

Die Ecke ist umschritten. Es geht darum, dem relativen Verhältnis des jungen Malers zur Welt, das leicht produktiver, auch glücklicher sein konnte, weil es hemmungsloser, ahnungsloser war, ein absolutes Verhältnis entgegenzusetzen. In einem Wort: es geht um ein System, um eine Orthodoxie anstatt des Malerischen. Orthodoxie erfüllt sich nur am Metaphysischen. Metaphysisches erfüllt sich nur am Religiösen. Dies alles ist noch einzusehen — ist eingesehen. Aber nun erhebt sich die Schwierigkeit: um das Eingesehene zu realisieren, müßte man aus geläufigen Bedingungen heraustreten. Es wird zugemutet: aus dem Labyrinth übernommener, sogar zum Naturell gehörender psychologischer Voraussetzungen hinauszufinden und in die Klarheit eines ebenmäßigen



Max Unold. Mosaik. 1915.
Neues Museum Wiesbaden.

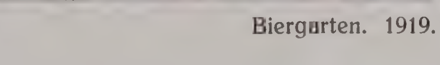
Raums von nicht mehr psychologischer, nicht mehr die Nerven berührender, sondern objektiver, also göttlicher Atmosphäre und Struktur hineinzuschreiten. Dies ist die Zumutung, die wenige von uns erfüllen können; zumal, da die Erfüllung nicht allein von der Anstrengung des einzelnen, sondern von der Sympathie des Schicksals abhängt. (Die Theologen sagen: von der Gnade.) Unold: sein dogmatisches Bedürfnis vermag es nicht, sich im Religiösen zu realisieren. Abgedrängt, exiliert, unselig realisiert es sich in zähen Kämpfen um eine künstlerische Norm. Zuvörderst versucht er sich — nachdem das nur Malerische erstmals überwunden ist — mit der Schärfe der Kontur. Dann halluziniert ihn der Begriff der Fläche auch mit allen anderen möglichen Versuchungen. Der Kontur, den rhythmisierenden Linien folgt eine



Max Unold. Essende Soldaten. 1917.

Methode des farbigen Aggregats, eine Ordnung der bunten Partikeln. Er denkt ein vollkommenes System der Übersetzung des Räumlichen ins Flächige durch die Farbe aus und arbeitet mit der leidenschaftlichen Unbedingtheit eines Gläubigen nach dieser Theorie. Nach einer Theorie, deren Richtigkeit kaum zu bezweifeln ist — um so weniger, als die hier auf dem Weg persönlichster Bemühung wahrgenommenen Phönomene schon von Lionardo und anderen erörtert sind. Allein was ist eine Theorie von Hell und Dunkel, von Kalt und Warm im Verhältnis zur geistigen Bedeutung eines Bildes? Was besagt sie über den Wert einer künstlerischen Vorstellung? Was über Erfindung und — was über Vollzug? Endlich: was besagt sie gar über die Wendung des Künstlers zum metaphysischen Gesicht der Dinge — eine Wendung, die auch dem Maler und Zeichner Unold seit dem Neubeginn der Arbeit im letzten Jahr des Kriegs wahrhaftig gelungen ist? Soviel wie die Lehre vom goldenen Schnitt oder von der Perspektive über den Wert der Kunst des Dürer oder des Pacher besagt. Jenes Theoretische ist wichtig, weil es das Handwerk reinigt, ihm eine Art von beruhigender Klassizität verleiht. Es ist wichtig, weil es dem Hang des Humanisten Unold zur Feinheit einer Doktrin entspricht und die Federn seines in der Gesamtstruktur der Persönlichkeit stark betonten Intellekts in Schwingung bringt. Es ist wichtig, weil es Parabel einer Dogmatik ist — einer Dogmatik, deren eigentlichster Bezug höher, viel höher weist als in die Höhe einer noch so vollkommenen und klaren Theorie der Malerei. Ein Malen, das vordem naiv be-





Max Unold. Biergarten. 1919.



Max Unold. Die Straße. 1919.



Max Unold. Die Fähre. 1919.



Max Unold. Der Flußhafen. Aquarell. 1919.



Max Unold. Äpfel in blauer Schale. 1920.

trieben wurde, zur Reinheit einer Rationalität durchzuläutern und alſo endlich doch wieder nur beim Malen anzukommen: dies konnte aber Zweck und Sinn der Wandlung nicht ſein.

Oder doch? In einem ganz beſonderen Sinne dennoch: ja. Malerei bleibt ſchließlich Malerei, und ſolange ſie betrieben wird, muß ſie mit den Mitteln, nach den Regeln der Malerei betrieben werden. Dieſe Mittel zu begreifen, dieſe Regeln auszuſprechen, ſteht dem Maler wohl an. Aber ein guter Geiſt mag ihm raten, das Andere, Höhere im Unausgeſprochenen zu laſſen. Dies Höhere nicht zu bereden, iſt mehr als der Takt des Künſtlers — iſt ſeine Notwendigkeit, ſein Verhängnis. Darum: es kann einer von Kalt und Warm, von Hell und Dunkel reden: ihn wird nichts hindern, unter dieſen Worten einen Widerſchein des heiligen Geiſtes zu malen, wenn nur die Taube unbeſchworen am Fenſter vorüberfliegt. Die Beſcheidung kehrt ſich am Ende der Geſchichte zu einem Vorſpiel des Glückes. Die Alten haben, dieweil ſie malten, auch nur von Malen geredet und das Malen getan; doch ihre Bilder ſind mehr geworden als ein Stück Malerei. Sie haben auch kaum mehr gemalt, als das Sichtbare. Die Welt dieſer Frommen iſt unſäglich konkret. Es kommt alſo offenbar auch im Motiv auf nichts anderes an, als darauf, konkret zu ſein. Demnach zu malen, was in einer Ecke eben als das Wirkliche unſerer Tage da iſt: Soldaten, galiziſche Männer und Mädchen, ein Cenakel von Freunden (ein kleineres nun); ein Liebespaar in Anlagen; Kinder, die ſpielen; Land-



Max Unold. Im Restaurant. 1919.

schaft, Trams und etwa auch, äußerstens, eine Gondel, die aus dem Wirklichen nach der Cythere eines ohne Prätension Dichtenden fährt. In diesem Sinn für das Wirkliche und Dingliche ist vollends eine konstante Größe enthalten, die den Schrei des Expressionismus überdauert und ihn heute schon — soll das üble Wort unvermeidlich sein — als die modernere Einstellung überholt hat. Besinnung, die den an Überlieferung reicheren Boden Münchens vor nördlicheren Intransigenzen auszeichnet. Das Geheimnis der Form aber ist dies: daß sie weiter trägt, als sie beansprucht. Sehr einfach und sehr sonderbar: während Form sich mit dem Ding und mit sich selbst, den eigenen Verpflichtungen beschäftigt, hat das Wunder Zeit und Gelegenheit, sich auf ihr niederzulassen. Es kommt, wenn es nicht gerufen wird; kommt und faltet in leise abebbendem Flug die schönen Flügel zusammen; das Innere der Flügel verhehlend. So wäre dieser Maler nun vollendet? Ach nein. Noch sind ihm Welt und Leben nicht ins Lot gekommen. Eine Offenbarung ist ihm nicht gegeben — ihm, dem in der Dämmerung einsam Wandelnden, den gnomische Häupter über kindlich schmalen Leibern und Gliedern in einen rührenden Ringelreihen nehmen. Wäre jene, so hätte auch er vielleicht die Fülle. Vielleicht; denn die Grenzen seiner persönlichsten Kraft sind noch nicht ausgemessen, und auch dies müßte geschehen.

Es ist noch Zeit, zu warten. Er könnte von den Schwaben sein, von denen gesagt ist, daß sie nach vier Jahrzehnten erst anfangen.



Max Unold. Die Männer (aus den „Ostjüdischen Bildern"). Lithographie. 1918.

Jetzt lebt er hin: fleißig wie die Biene, Metrum gebend wie ein Poet, müßig wie der Silen, trüb bis zur Melancholie und schwärmend im Wein — glänzend dann, strahlend im bleichen Gesicht, das immer die Farbe des Kellerbewohners hat, waghalsig auf nächtlichen Dächern und unfehlbar im Tritt wie der schwindelfreie Somnambule; auch wunderbar beredt.

Redet er dann, so erwacht in unseren Reihen Erinnerung an das Symposion. Gegen den sokratischen Wulst seines Gesichts „ist unser Pfiff dann nichts, denn wie viel einer nur will, so viel trinkt er aus und ist doch nicht leicht berauscht". Und wird er nicht „jenen in Werkstätten der Bildhauer aufgestellten Silenen ähnlich, welche die Künstler mit Flöten und Pfeifen zieren, die aber, wenn sie nach beiden Seiten geöffnet sind, inwendig Bildsäulen von Göttern tragen?" Auch dies: „Ob jemand, wenn er ernsthaft war und sich öffnete, die in ihm befindlichen Götterbilder gesehen hat, weiß ich nicht. Ich aber habe sie gesehen."

Der Morgen kommt. Die Tür des Reliquiars wird geſperrt. Die Büſte wird ſtumpf. Die Arbeit, das gemalte und gezeichnete Werk wird durch Stunden und Tage der Unſcheinbarkeit getragen. Nicht Heide, nicht Chriſt. Ein Menſch auf der ewigen Kante zwiſchen Neuzeit und Mittelalter, zwiſchen Erde und jüngſtem Gericht und dermaßen ſein Leben zwiſchen Deſperation und Ausgelaſſenheit verlängernd. So trägt er am Schickſal der Zeit, und ſeine Bilder ſeufzen dem, der ſie hört. Unauffällig, ſchier anonym, ſachlich und dennoch ex voto ſind ſie da; unweſentlich oft dem lieblos Vorübergehenden; fremd, auch unerfreulich dem Andersgeſinnten; voll von Anſtand, rührend, wert und gut dem Nachbar ihrer Armut, ihres Gewiſſens, ihrer geräuſchloſen Vollendung und ihrer im Grunde ſo heißen Hoffnungen.



Max Unold. Nächtliches Liebespaar. Zeichnung. 1920.

Heinrich Campendonk

Von GEORG BIERMANN
Mit 15 Abbildungen

Sicher stehen wir heute an einem der schicksalsschwersten Wendepunkte, den die europäische Geschichte gekannt hat. Mit Riesenschritten geht die große Umwälzung ihren Weg. Was wir vor fünf oder zehn Jahren erlebt, liegt weit wie eine Ewigkeit hinter uns. Der jähe Bruch zwischen Altem und Neuem, den der Weltkrieg in grauenvoller Deutlichkeit und mit allen Schrecken seines Geschehens rein äußerlich symbolisiert, hat sich dennoch nicht so plötzlich und elementar vollzogen, wie es vielen scheinen will. Immer klarer werden uns jetzt, wo der furchtbare Albdruck von uns genommen, der während fünf nutzlosen Jahren unsere besten Kräfte lähmte, die tieferen Ursachen, die zur Katastrophe hinführen mußten. Das geistige Gesicht dieser abendländischen Welt, wie es sich heute im Spiegel der Geschichte abmalt, verrät schon lange vor jenem Schicksalsdatum vom 1. August 1914 die bedenklichen Zeichen vollkommenster Verwirrung. Die Entwicklung, wie sie sich innerhalb der europäischen Staaten vollzogen, seit Deutschland seinen vielgepriesenen „Weg zur Sonne" antrat, hätte auch bei einer anderen politischen Konstellation jenen äußersten Punkt berührt, hinter dem als nächste Station der Zusammenbruch stand. Es war der falsche Ehrgeiz der Völker und ihrer Lenker, die die Kraft des Geistes nicht mehr empfanden und mehr auf Bajonette und Kanonen vertrauten, der eines Tages Europa zu einem einzigen Schlachtfeld und die Menschen selbst zu willenlosen Werkzeugen eines furchtbaren Henkeramtes machen sollte.

Die Feststellungen berühren insofern auch das Gebiet der Kunst, weil diese in jenen unheilvollen Jahrzehnten weder die geistige Führung besaß noch auch unabhängig von dem erdrückenden Materialismus ihrer Zeit gewesen ist. Daß eine Epoche, die in jeder Äußerung ihres innersten Seins so stark mit den äußeren Effekten kokettierte wie die hinter uns liegende, auch in der Kunst vor allem das Artistische gelten ließ und bewertete, kann uns heute keineswegs mehr überraschen. Wie sie sich einseitig von den Wundern der neuen Technik blenden ließ und alle Segnungen der Kultur einzig fast in dem Ausbau dynamisch mechanistischer Kraftzentren erkannte, so erschien ihr auch jene Form von Malerei vornehmlich bewundernswert, die sich der Natur am meisten näherte oder doch ihrem äußeren Schein am besten anglich. Der Begriff der Qualität war der kritische Maßstab für rein handwerkliche Tüchtigkeit. Dem minder gebildeten Kunstfreund war noch immer der Bildinhalt das Wesentliche. Der Kenner aber hielt sich allein an die Brillanz der Technik, das Verblüffende des Momentes, die malerische Routine, mit der die Natur der Dinge in ihrer äußeren Erscheinung erfaßt ward. Die großen Impressionisten der achtziger und neunziger Jahre hatten alles, was in diesem Sinne ein kultivierter Geschmack beanspruchen konnte. Über Manet und Renoir war nicht mehr zu streiten. Ist auch heute nicht zu streiten, weil sie nicht nur die Farbe souverän beherrschten, sondern wirklich dem Gefühl ihrer Zeit durch ihre Werke einen geistigen Gradmesser für allerdings höchste Vollkommenheit formten. Wir Deutsche haben trotz Leibl und Liebermann solche Koryphäen nicht besessen. Denn das Wesen unseres Volkes fühlt sich weniger von der nur äußerlichen Schönheit der Dinge angezogen, sondern geht seiner Geschichte und Veranlagung nach mehr auf das innere Wesen der Welt und ihrer Erscheinungen. Daraus erhellt vielleicht zutiefst die Tragik unseres Geschickes, daß wir dieser Wesenheit der deutschen Sehnsucht seit Dürer bei-

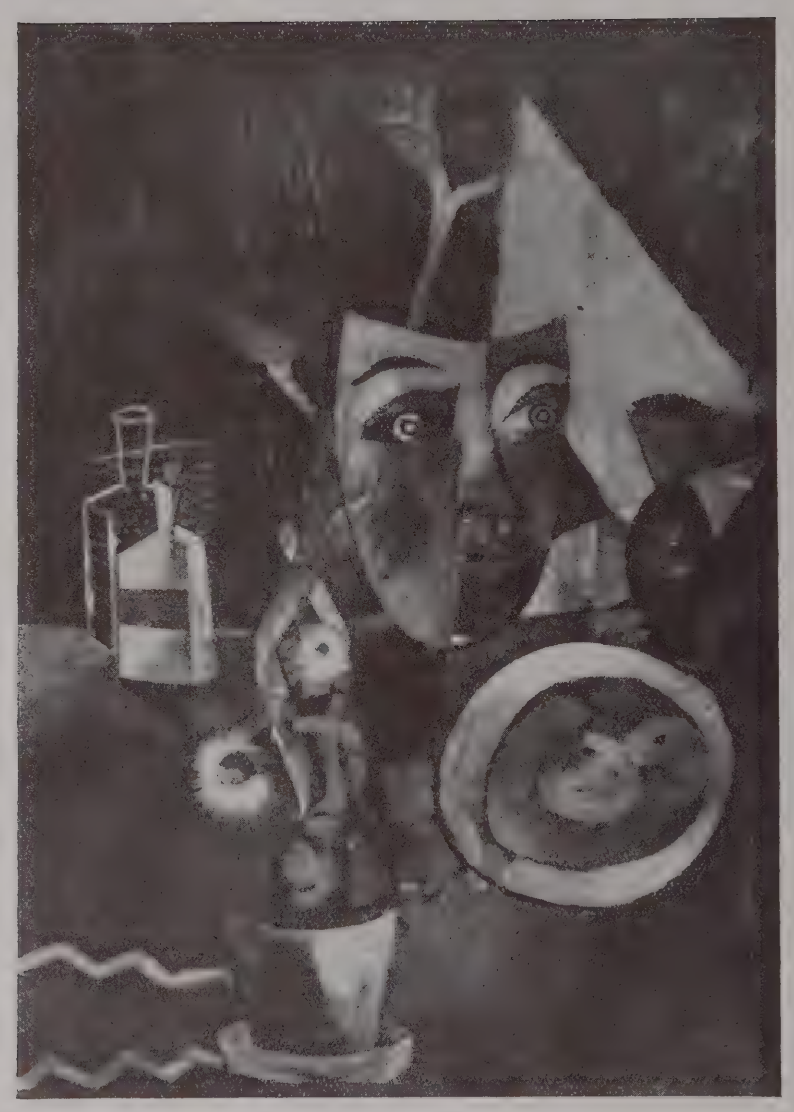
Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke von Heinrich Campendonk geschieht mit freundlicher Genehmigung von Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M., Kaiserstr. 23.

nahe kaum noch Rechnung getragen, sondern jenem Bildungsideal nachgeeifert haben, das in der Kultur der Griechen der Weisheit höchstes Beispiel sah. Humanismus und Reformation vollzogen den Bruch mit der Überlieferung, indem sie das geistige Band der Gemeinschaft, das die mittelalterliche Welt zusammenhielt, durchschnitten und an die Stelle eines die Völker verbindenden Universalismus, der der alten Gottesidee erwachsen, das Recht des Individuums proklamierten und dem Verstand allein die ausschlaggebende Rolle zuwiesen. Dieser aber, beinahe omnipotent geworden, glaubte die letzten Geheimnisse der Welt enträtseln und jene mystische Einfalt der Seele verleugnen zu können, die einmal im Glauben den Weg zu Gott gefunden hatte. Wir Menschen des zwanzigsten Jahrhunderts und Zeugen des letzten Zusammenbruches abendländischer Kultur können heute leichter als vor einem Jahrzehnt die verhängnisvollen Etappen einer Entwicklung verfolgen, die — so will es uns scheinen — fast mit unbedingter Logik von dem ersten Auftreten Luthers und der großen Humanisten mitten in die Katastrophe des Weltkrieges hineinführt. Naturgemäß bringt diese neue Erkenntnis auch eine Umwertung auf rein künstlerischem Gebiete mit sich und es ist durchaus nicht zufällig, wenn die besondere Art der Einstellung des modernen Menschen auch der vergangenen Kunst gegenüber einen anderen Standpunkt einnimmt, als ihn diejenigen innehatten, die typische Vertreter jenes letzten Bildungsideals gewesen sind, das längst bankrott gemacht hat. Mit dem Griechentum dürfte es endgültig vorbei sein. Unsere einstige Bewunderung der Renaissance ist ebenfalls einer kühlen Skepsis gewichen, die trotzdem den Wert der Technik und der darstellerischen Leistung nicht unterschätzt zumal im Sinne reiner Kulturgeschichte, für die die Dokumente dieser Kunst immer ihren unvergleichlichen Wert behalten. Aber wenn es wahr ist, daß die kommende Entwicklung wieder das Gemeinschaftsideal sucht und in der Synthese jenes westlichen Individualismus mit dem Universalismus des Ostens ihren neuen geistigen Ausdruck finden soll, dann bedarf es kaum noch einer Erklärung, warum gerade die Kunst in dieser Zeit revolutionärer Erneuerung auch neue Wege sucht und ihren Standpunkt gegenüber der Vergangenheit einer tiefgründigen Revision unterzieht. Will jemand noch leugnen, daß uns heute Grünewald z. B. näher steht als Raffael oder daß der frühe Barok des Griechen Theotocopuli den Menschen unserer Zeit stärker ergreift als all der süße Liebreiz von Rokoko, Klassizismus und Biedermeier. Über die Gründe zu streiten, hieße beinahe Eulen nach Athen tragen. Und wenn sich die Sehnsucht dieser Tage ganz besonders wieder den Primitiven und vor allem auch der Gotik zuwendet, so beweist das eben die Tatsache, daß wir Heutigen in der Kunst dem inneren Sein, gegenüber dem äußeren Schein, den Vorzug geben. Als Kinder dieser Welt hängen wir atavistisch stärker mit der Vergangenheit zusammen als wir uns gern eingestehen möchten. Irgendein Unbewußtes in uns sucht immer nach direkter Anknüpfung mit metaphysischen Dingen, die schon einmal da waren. Und der wirklich empfindsame und schöpferische Mensch, nämlich der Künstler, ist vielleicht am wenigsten frei von dem Erbe früherer Epochen. Diese Freiheit im Geistigen besitzt überhaupt nur der primitive Mensch und die Kunst dieser „Wilden“ erscheint uns nur deshalb so groß und echt, weil sie voraussetzungslos, ganz allein aus dem Gefühl Gottes erwachsen ist. In dem alten Ägypter oder dem primitiven Griechen — nicht zu reden von der hohen und frühen Kunst des fernen Ostens — entdecken wir jene wundervolle Ungebundenheit an die Dinge der Welt, die letzte Freiheit im Künstlerischen bedeutet. Hier ist die Form zugleich das Gefäß innerer Gesichte und die absolute Naturferne dieser Schöpfungen kennzeichnet fast selbstverständlich den Grad ihres künstlerischen Wertes. Für Menschen freilich, die ein falsches



Heinrich Campendonk. Die Witwe. 1917.

Erziehungsideal dazu verführt hat, in der Kunst nur die sichtbare Materie zu sehen, mögen solche lapidaren Erkenntnisse nicht ganz einfach sein. Das hindert indes die letzte Feststellung nicht, daß es beim Kunstwerk allein auf die innere Wahrheit ankommt. Diese ist frei von der Laune des Geschmackes oder einer vorüberrauschenden Mode, unabhängig von den rein sinnlichen Reizen der Erscheinung, nicht eingebettet zwischen dem Heute und Morgen, sondern zeitenlos und eine reine Angelegenheit des Geistes. In dieser inneren Wahrheit ist die Gotik so groß, sind die Neger vom Kongo echte Künstler. Was dagegen bei uns auf den Akademien gelehrt wird, hat mit diesen Dingen nichts zu tun. Auch die Schlagworte, durch die sich die Richtungen des Tages dokumentieren, haben mit der inneren Wahrheit nichts zu schaffen. Muß man sie aber gelten



Heinrich Campendonk. Stilleben. 1917.

lassen, dann wird es meist festzustellen sein, daß der sogenannte Impressionismus in seiner absoluten Naturgebundenheit weniger Ewigkeitskunst zu gestalten vermag als die ihm gegenüberstehende expressionistische Kunstrichtung, so lange diese frei von Mode und nur äußeren Routine ist.

Schließlich gibt es überhaupt nur Kunst. In dem Wesen unserer heutigen Zeit, die langsam auf den Trümmern einer eben versunkenen Vergangenheit aufbaut, ist die Sehnsucht nach einem neuen Universalismus des Geistes tief verankert. Der schöpferische Künstler dieser Tage hat früh die Wetterzeichen des nahenden Gerichtes erkannt. Als er zuerst die Absage an die anerkannte Kunstrichtung von Gestern vollzog, wurde er zugleich zum Propheten des Neuen. Kulturpsychologisch ist es besonders interessant festzustellen, wie immer in Zeiten tieferer Gärung, noch vor dem eigentlichen Ausbruch, die Kunst bereits



Heinrich Campendonk. Blumenbild. 1917.

früh auf die immateriellen Bewegungen von unten reagiert und wie ſie, einmal ſtärker von den Wellen und Strömungen erfaßt, dieſen als geiſtiges Fanal voraufleuchtet. Denn — ſoweit es ſich um geiſtige Prozeſſe handelt — eignet dem Künſtler mehr als dem gewöhnlichen Sterblichen die Witterung in die Zeit hinein. Seine Senſibilität reagiert vernehmlicher auf die dynamiſchen Kräfte des Geiſtes, die allein Revolutionen zu entfeſſeln vermögen. In dem großen kindhaften Schöpfer gewinnen die Ahnungen eines unerbittlich Kommenden früher greifbare Geſtaltung. Seine Sehnſucht iſt voll der höchſten Luſt und voll des tiefſten Schmerzes, die Menſchenſchickſal umklammern. Aus den furchtbarſten Nöten der Welt erhob ſich die frühchriſtliche Kunſt zu der Höhe einer ewigen ſymbolhaften Verneinung des Irdiſchen und weder Peſtilenz noch Völkerzwiſt haben den Meißel jener Steinbildhauer, die über den Portalen gotiſcher Dome den Kranz ſeeliger Geſtalten aufrichteten, zu lähmen vermocht, ſolange das Gemeinſchaftsideal im Geiſte Gemeingut der gotiſchen Welt geweſen iſt. Erſt als dieſes zu wanken beginnt, fängt auch die innere Feſtigkeit der Bildwerke an nachzulaſſen, verblaßt jener ſieghafte Glorienſchein über den



Heinrich Campendonk. Penzberg. 1919.

Häuptern der Heiligen, die vom Überirdiſchen zu den Menſchen hinabſteigen. Die Ablöſung jener hohen Ausdruckskunſt des Mittelalters durch den neuen Naturalismus in Malerei und Plaſtik iſt in Wahrheit nur ein gleichnismäßiger Beleg für den Zerfall jener geiſtigen Energien, die Jahrhunderte hindurch die Welt umſpannt und genährt hatten. Eine ſelbſt in den Zeiten des reinſten Materialismus erwachſene Geſchichtsſchreibung hat allerdings dieſen Prozeß der Umformung als einen Fortſchritt in der Kunſt angeſprochen, hat in dem Triumph alles Diesſeitigen, den die Renaiſſance vollendete, den Höhepunkt neuzeitlicher Kunſtoffenbarung überhaupt erkannt und damit den Kunſtgenuß zu einer reinen Verſtandesangelegenheit degradiert. Gegen dieſen Standpunkt, Kunſt zu ſehen und zu werten, iſt nicht zuletzt der Kampf unſerer Jungen gerichtet. Freilich iſt für ſie ſelbſt dieſe notwendige Auseinanderſetzung niemals Selbſtzweck, ſondern durchaus unbewußt. Aber da der Künſtler unſerer Tage auch ein Kind ſeiner Zeit und als Menſch erdgebunden iſt, trägt er auch ſein Teil an der äußeren Tragik gegenwärtigen Geſchehens und nur wenige der wirklich Großen ſind ſo glücklich, durch ihr Schaffen die Revolution des Geiſtes und der Arbeit bereits überwunden zu haben. Das ſind die, in deren Werken wir heute ſchon etwas wie die Vorahnung jener neuen Syntheſe



Heinrich Campendonk. Der Reiter. 1918.

einer kommenden Menschheitsversöhnung empfinden; die früh Abgeklärten, die mit der reinen Unbefangenheit des Kindes den nach innen gekehrten Blick besitzen, die stillen Träumer, denen der Herrgottsgarten täglich neuerblüht und deren Leidenschaft nicht auf die Dinge dieser Welt gerichtet ist. Sie bauen sich in der Stille ihr Traumland auf, suchen alles Zeitliche zu überwinden und die innere Wahrheit der Dinge zu erforschen und symbolhaft zu gestalten. Die anderen dagegen, künstlerisch nicht minder groß, sind die eigentlichen Kämpfer und Schrittmacher, hämmernde Proletarier des Geistes, mit Schwielen an den Fäusten, die mit ihrem Herzblut malen und bilden und den Aufschrei der Welt, zusammengeballt in ihrem eigenen Weh, verstärkt und verdoppelt an Kraft, der blöden Menschheit oder dem trägen Bourgeois täglich aufs neue ins Gesicht brüllen — die wahren Märtyrer der Kunst, die im Nacken das Sternenmeer tragen (Meidner) und mit unerfüllter Sehnsucht nach den höchsten Kronen streben, die sie nie



Heinrich Campendonk. Das Schaufenſter. 1919.

erreichen werden oder aber ihre Miſſion darin erkennen, dieſer Metze Welt den Spiegel entgegenzuhalten, daß Entſetzen über moraliſchen und geiſtigen Zerfall die Wahrheit offenbar mache und zur Beſſerung rufe (George Groß). Zwiſchen dieſen polar einander entgegengerichteten Gruppen des kontemplativen und aktiviſtiſchen Künſtlers bewegt ſich die Mehrheit zeitgenöſſiſcher Schöpfer, die unbelaſteter von Reflexionen im Strom der Zeit ſchwimmen, ohne ihre geiſtigen Tendenzen zu verkennen. Auch ſie empfangen intuitiv die Witterung in die Zeit hinein und ſind voll der Sehnſucht nach tranſzendenten Dingen. Aber ihr Schaffen iſt weder rezeptiv und aktiviſtiſch noch im anderen Sinne nur reflektiv und ſpirituell, ſondern Selbſtzweck um der Form und ihres inneren Gehaltes willen. Voll erdhafter Triebe lieben ſie die Natur weniger um ihrer ſelbſt als um der ewigen Gleichniſſe willen, die ſie kosmiſch verſchloſſen hält. In der Bewegung der Zeit ſtehen ſie deshalb ſcheinbar mehr in der äußerſten Phalanx, weil ſich in ihnen unmittelbarer als bei den übrigen die bewußte Abkehr vom Geweſenen manifeſtiert und ſie deshalb als die eigentlichen Schrittmacher des Neuen erſcheinen. Inwieweit ihr Werk rein geiſtig innerer Notwendigkeit entſprang, wird wahrſcheinlich erſt eine ſpätere Generation feſtſtellen können, wenn der ganze Ablauf gegenwärtigen Prozeſſes klar zu überſehen iſt.

Soviel ſteht aber trotzdem für jeden feſt, dem es ernſt iſt um die Einfühlung in den Geiſt der neuen Zeit, daß jene Umformung auf künſtleriſchem Gebiet, für die in toto der ſchwächliche Begriff des Expreſſionismus geprägt ward, eine durchaus geiſtige und



Heinrich Campendonk. Sindelsdorf. 1919.



Heinrich Campendonk. Der Kuhstall. 1920.



Heinrich Campendonk. Der Garten. 1919.

mehr als europäische Angelegenheit ist, daß diese Bewegung selbst, die einen Erdteil beinahe unvermittelt ergriff, nur geistig auszudeuten und zu begreifen ist. In ihr tritt unverkennbar bereits die Keimzelle jener neuen Synthese zutage, von der oben mehrfach gesprochen wurde, jenes erste Aufleuchten eines kommenden Morgen, der Osten und Westen (auch einmal in seiner rein politischen Konstellation) in einem neuen Gemeinschaftsideal zusammenführen wird. Will man schon jetzt das größere Gemeinsame dieser noch jungen Bewegung gegenüber dem beinahe unwesentlich Trennenden deutlich machen, dann mag für die Kunst an Namen wie Chagall und Marc auf der einen, Cézanne und Picasso auf der anderen Seite erinnert sein.

Auch Campendonks Name, dessen Bedeutsamkeit durch die bisherigen Ausführungen vorbereitend und im Sinne dieser Zeitenwende bereits geklärt werden sollte, muß in



Heinrich Campendonk. Der Wald.

diesem Zusammenhang hervorgehoben werden; denn er ist mit den beiden zuerst Genannten vornehmlich der Repräsentant jenes neuen europäischen Künstlers von durchaus geistiger Prägung und gehört wie jene zu dem Typ des intuitiv fühlenden und erkennenden Schöpfers dieser Zeit, der der jungen Sehnsucht Ziel und Richtung gibt. Sein Werk, rein äußerlich gewertet, eine einzige Symphonie von Farbe und Rhythmus, ist der Ausdruck eines ringenden Geistes nach innerer Wahrhaftigkeit. Vielleicht dankt er es seiner rheinischen Heimat, wenn er, im Vergleich zu anderen, weniger beschwert um die Erkenntnis letzter Dinge und verhältnismäßig unberührter von der allgemeinen Gärung, rascher dazu gekommen ist, sich selbst zu finden. Zwar hat auch er hart um die Kunst kämpfen müssen und leicht im landläufigen Sinne ist ihm der Aufstieg nicht

geworden. Aber wenn er auch erst das Handwerk erlernen mußte, um die Anatomie von Menschen und Tier beherrschen zu können, so zeugt es nicht wenig für das Verständnis seines ersten ausgezeichneten Lehrers Thorn-Prikker, wenn er in dieser notwendigen Schulung nicht das letzte Ziel der Kunst erkannte. Darf man vielmehr daran erinnern, daß er, der gebürtige Krefelder, frei von dem geschäftigen Industrialismus seiner Vaterstadt, früh die weite Ebene des Niederrheins mit ihrer wundersam verklingenden Mystik künstlerisch erfaßte, daß er, ein später Nachkomme jenes Calcarer Meisters, vor allem mit dem Heimatboden eng verwurzelt war. Ist dieser Teil unseres Vaterlandes auch nicht reich an kunstgeschichtlichen Denkmälern, so sind die Dome in Xanten und Calcar mit ihren Altären und Bildwerken doch Inkarnation jenes mittelalterlichen weltabgewendeten Ideals einer Gemeinschaft im Geistigen. Und was die Meister Wilhelm von Köln und Stephan Lochner auf ihren Tafeln gemalt, scheint als großes Erlebnis des Künstlers Campendonk noch jetzt auf seinen Bildern spürbar. Zu solchen Eindrücken gesellte sich dem Werdenden die Bekanntschaft mit van Gogh und Cézanne, mit denen sich noch jeder unserer Jungen innerlich auseinandersetzen mußte. In Krefeld, in stiller Zurückgezogenheit lebend, hat Campendonk diese ersten großen Eindrücke als Künstler selbständig verarbeitet und die Ergebnisse dieses Jahres waren es, die ihn durch einen glücklichen Zufall in Berührung mit Kandinsky und Franz Marc brachten, die damals in Sindelsdorf in Oberbayern lebten, wo auch der Rheinländer August Macke oft wochenlang Aufenthalt nahm. Durch Marc veranlaßt, vollzog Campendonk im Oktober 1911 die Übersiedelung nach Sindelsdorf und von diesem Datum bis zu dem unseligen Ausbruch des Weltkrieges hat er hier, mit den Genossen aufs engste verbunden, die glücklichsten Jahre seiner Jugend verbracht. Das Manifest des „Blauen Reiters“ erstand in gemeinsamer Arbeit und die erste Ausstellung dieses kleinen Künstlerkreises, die 1912 erstmalig in München stattfand, war wenigstens für Süddeutschland das weithin sichtbare revolutionäre Zeichen einer neuen Jugend, deren Tendenzen die Sonderbundausstellung kurz danach bekräftigte. — Vielsagend ist an diesen wenigen Tatsachen vor allem das Moment innerer Gemeinsamkeit, das Künstler wie Marc und Campendonk früh zusammenführte. Marc, den vielleicht die erbärmlichste Kugel dieses Krieges hinweggerafft, steht heute in seinem Werke riesengroß über seiner Zeit, für viele der wirkliche Wegweiser der neuen Richtung, bei Lebzeiten kaum von einem Dutzend einflußreicher Kenner und Freunde richtig erkannt. (Die Gerechtigkeit verlangt an dieser Stelle die historisch wichtige Feststellung, daß es der „Sturm“ gewesen ist, der gerade diesem Kreise junger Künstler überhaupt die erste Möglichkeit zur Manifestation ihres Wollens gegeben, als noch sämtliche Kunstkritiker von Groß-Berlin nichts als Hohn und Schmähung für das junge Deutschland bereit hielten, sofern sie überhaupt davon Notiz genommen.) Campendonk, weniger fest im künstlerischen Griff als sein älterer Landsmann Marc, diesem dafür aber vielleicht an Feinnervigkeit und Subtilität des malerischen Gefühls überlegen, ist noch durchaus ein Werdender, so erstaunlich reich auch das Werk seiner letzten Jahre — seit ihn der Krieg wieder zu ruhigem Schaffen in Seeshaupt am Starnberger See kommen ließ — gewachsen ist. Dieses Werk aber ist der Ausdruck einer reinen Dichterseele, voll tiefster Versenkung in das Wesen der Schöpfung, erfüllt von Ehrfurcht vor dem Unergründlichen, Anbetung vor Gott und der Natur, so wie sie seinem inneren Gesichte sich offenbart, Symphonie über den Schöpfungsmorgen, rein in seiner Lauterkeit wie der Gesang der Engel auf den Tafeln Fra Angelicos und doch in seiner malerischen Formung und Abstraktion vom äußeren Schein, Aufstieg aus dem Tal jedweder Erdgebundenheit zu den Höhen eines neuen Geistes, den



Heinrich Campendonk. Die Badenden. 1920.



Heinrich Campendonk. Sitzender Akt. 1920.



Heinrich Campendonk. Akt mit Tieren. Holzschnitt.

wir heute mehr ahnen als begrifflich zu fassen vermögen. Wie dieser Künstler intuitiv hinter die Dinge sieht, indem er sie mit fast reiner Kindhaftigkeit vor Augen zaubert, wie er die äußere Form nur gelten läßt, um sie als Mittel der höheren Bildeinheit zu verwenden und daraus das innere Erlebnis gestaltet, das ist vielleicht sogar ein Schritt über Marc hinaus, für den die höhere (d. h. monumentale) Form immer Selbstzweck blieb. Bei Campendonk handelt es sich einzig um die geistige Existenz der Dinge, um das Bekenntnis eines in der kosmischen Einheit tief verwurzelten Künstlergeistes. Nur Menschen, die ganz naiv und unverbildet durch falsche Erziehung vor diese Bilder treten, erleben restlos das Wunder dieser Kunst, die keine anderen Voraussetzungen an den Betrachter stellt als die Fähigkeit, das innere Ohr dem neuen Klang zu öffnen.

Campendonks Bilder sind im letzten immateriell und Verneinung jener Wirklichkeiten, die sich auf der Netzhaut unseres Auges widerspiegeln. Traumhaft ziehen seine Menschen



Heinrich Campendonk. Der Fischer. Holzschnitt.

und Tiere an uns vorüber wie Gestalten aus einem Märchenland. Wie blitzende Kristalle leuchtet um sie herum die reiche Pracht der Farben auf (und wie sind diese empfunden und als Melodien vernehmbar) und doch sind seine Bilder erfüllt von jener bukolischen Stimmung, in der sich die unbegrenzte Ehrfurcht vor den Wundern der Welt einen Ausdruck sucht. Andere Künstler der Moderne sind dämonischer, entfesselter im inneren Kampf, schwerblütiger und erdhafter, dranghafter, letzte Symbole zu finden und monumental zu gestalten. Aber man soll auch die scheinbar leichtere Art des gebürtigen Rheinländers nicht unterschätzen, für den die Farbe als Mittel wieder jene äußersten Möglichkeiten bereit hält, über die sonst nur unsere westlichen Nachbarn verfügen. Jedes Detail seiner Bilder ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Stück Malerei und

das macht sie uns nicht zuletzt doppelt liebenswert. Steht wie hier hinter der zunächst faßbaren Klangschönheit auch noch die innere Wahrhaftigkeit, die seine Gesichte in das Reich höherer Existenz emporhebt, dann haben wir eben Kunst, die zeitenlos und groß ist.

Wir werden abwarten, wie sich dieses Meisters Werk weiter entwickelt, ob er einer von denen sein wird, die eines Tages mit Recht als Wegweiser eines neuen Menschheitsideals angesprochen werden dürfen. Im europäischen Kunsttempel steht ihm heute zweifellos Chagall am nächsten, so sehr auch die inneren Linien auseinanderstreben, die sich an einem wesentlichen Punkt sehr eng berühren. Diese Berührung freilich ist gerade das Moment jener höheren Synthese, die einmal zwischen Osten und Westen den letzten Ausgleich schaffen soll.



Heinrich Campendonk. Interieur. Holzschnitt.



FRANZ NITZSCHE: Leid. Holzschnitt

Fernand Léger

Von DANIEL HENRY
Mit 9 Abbildungen

Ein großer, blonder Normanne iſt Léger. In Argentan iſt er 1881 geboren. Seine Künſtlerlaufbahn beginnt mit drei Jahren in der Ecole des Beaux-Arts in Paris. Drei leere Jahre, ohne allen Gewinn, verbringt er hier, von 1902—1905. Lächerliche Greiſe lehrten im Totenhauſe der rue Bonaparte öde, düſtere Afterkunſt, während draußen längſt Licht und Sonne leuchteten in der Malerei. Dem akademiſchen Schatten entronnen, entdeckt die auch Léger. Den Spuren der großen impreſſioniſten will der nun Fünfundzwanzigjährige folgen, Lichtmaler will er ſein. Bis nach Korſika geht er, um Licht zu atmen, Licht zu malen. Und doch: wie alle ſeine franzöſiſchen Zeitgenoſſen, ſpürt auch er dunkel, daß die Lichtmalerei kein Anfang, ſondern Ende. Cézanne erſcheint ihm: ihm ſtrebt er nach, doch ohne ſich noch ganz klar zu ſein über den Weg.

Qualvolle Jahre waren es, die Léger verbrachte. Kurz nach ihrer Entſtehung ſchon vernichtete er ſeine Werke. Nichts iſt erhalten geblieben von dem, was von 1902 bis 1908 er ſchuf.

Dann lernte er den Kubismus kennen, den in den Jahren 1907 und 1908 Picaſſo und Braque anbahnten. Ihr Beiſpiel gab ihm Klarheit. Und im „Salon des Indépendants“ des Frühjahrs 1910 ſtellte er ein großes Gemälde aus: „Akte in einer Landſchaft“. Mit einem Schlage hat er hier ſeine ganze Eigenart gefunden und ausgedrückt. Steigerung und Vereinfachung aller Formen, wuchtigſten plaſtiſchen Ausdruck will er. Durch Helldunkel holt er ſeine Formen heraus. Zuerſt muß er noch, wie in dieſem Bilde, auf farbigen Ausdruck verzichten, weil nur zur Formſchaffung die Farbe ihm dient. Dann erſcheint die Farbe wieder, grau zuerſt, Cézannehaft, um endlich wieder ganz in ihre Rechte eingeſetzt zu werden.

Noch in zarte Farben taucht er zwar die Bilder der nächſten Jahre: die „Drei Bildniſſe“ z. B. Aber dann regt ſich ſchon die Tendenz auch in der Farbe, die für den plaſtiſchen Aufbau der Werke der nächſten Jahre, wie überhaupt ſeines Schaffens ſeitdem, bezeichnend iſt: die Tendenz, ſtarke Gegenſätze zu ſchaffen.

Weiche und harte Formen kontraſtiert, aufeinanderprallend: aus dieſem Spiel der Kräfte entſteht die Serie des „Rauchs“. Da bekämpfen ſich bewegt die ſpitzen, harten Dächer und die weichen, geballten Rauchwolken. Und die Farbe verſtärkt die Gegenſätze, verſchrofft ſie durch ſchärfſte Unnachgiebigkeit. Ihre Farbe bekommt jede Form: die bietet keck die Stirn den Farben der anderen Formen. Gleichen Geiſtes ſind die „Raucher“. Die Werke der Jahre 1911 und 1912 ſind dies.

Das Jahr 1913 bringt eine Serie von Bildern, „Formenvariationen“ genannt, in denen keine Darſtellung mehr angeſtrebt wird. Nur Formen ſind hier gegeben, bewegte Formen, in ſchallenden Farben, die in toſender Runde ſich tummeln. Rhythmiſches Wallen, feſt gefaßt im Viereck des Gemäldes.

Zwar wieder faſt immer darſtellend ſind ſeine Gemälde ſeitdem, doch iſt dieſem Maler ſtets ſein Bild, nicht das feſtzuhaltende Seherlebnis, ausſchlaggebend. In einem Briefe ſchreibt er mir: „Ich male auch heute ſelten ohne Vorwurf. Ich behalte einen Vorwurf bei, ſolange mein Streben nach Bewegung es mir geſtattet.“ Sein immer wiederholtes Wort iſt, daß das Gemälde das Gegenteil der Wand ſein müſſe, an die man es hänge. „Das Gemälde — ſchreibt er — ſoll die Bewegung und das Leben in ſeiner ganzen Kraft verwirklichen. Neben ihm ſoll alles andere matt ſein.“



Fernand Léger. Die Raucher. 1911.

In eben diesem Sinne nennt er seine Malerei dynamisch. Man sieht: nicht wie die Futuristen, die ja ihre Malerei auch dynamisch nannten, faßt er diesen Begriff. Jene sprachen von Dynamik, weil sie die Bewegung — eines Wagens oder Zuges z. B. — darstellen wollten. Dieses Streben ist Léger ganz fremd. Was er meint, ist, daß sein Bild dynamisch sei, bewegt, lebend. „Heutzutage — schreibt er mir — von der Nachahmung befreit, kann man die plastische Intensität verwirklichen. Tote Flächen muß man vermeiden. Für mich ist die Frage der lebenden und der toten Flächen der Urteilspunkt in der Malerei."

Sehr ferne ist diese Kunst, man sieht es, von der asketischen, strengen Kunst Braques und Picassos — oder auch Cézannes. Mänadisch rasend, jauchzend ist sie. Lebensbejahend stürmt sie einher. Alles, was Leben ist, ist ihr schön.



Fernand Léger. Modell im Atelier. 1912/13.

Mit dem Versailler Genieregiment zog Léger, im Sommer 1914, aus. Auch an der Front fand dieser Optimist tausendfachen Stoff für seine Kunst. Kanonen, Maschinengewehre, ein Scherenfernrohr: all das ist Leben, ist Form, ist schön. Er malt es: nicht literarisch, anekdotisch-erzählend. Rein plastisch empfunden. Diese Maschinenschönheit verfolgt ihn auch seit seiner Rückkehr. Um noch eine Stelle aus einem seiner Briefe wiederzugeben: „Ich habe mich seit zwei Jahren häufig in meinen Gemälden mechanischer Elemente bedient. Meine jetzige Form paßt dazu und ich finde in ihnen Abwechslung und Intensität. Das moderne Leben ist voll von Stoff für uns: man muß ihn zu benutzen wissen. Jedes Zeitalter bringt neuen Stoff mit sich, dessen man sich bedienen muß. Die große Schwierigkeit ist, ihn plastisch zu übersetzen und den futuristischen Irrweg zu vermeiden."

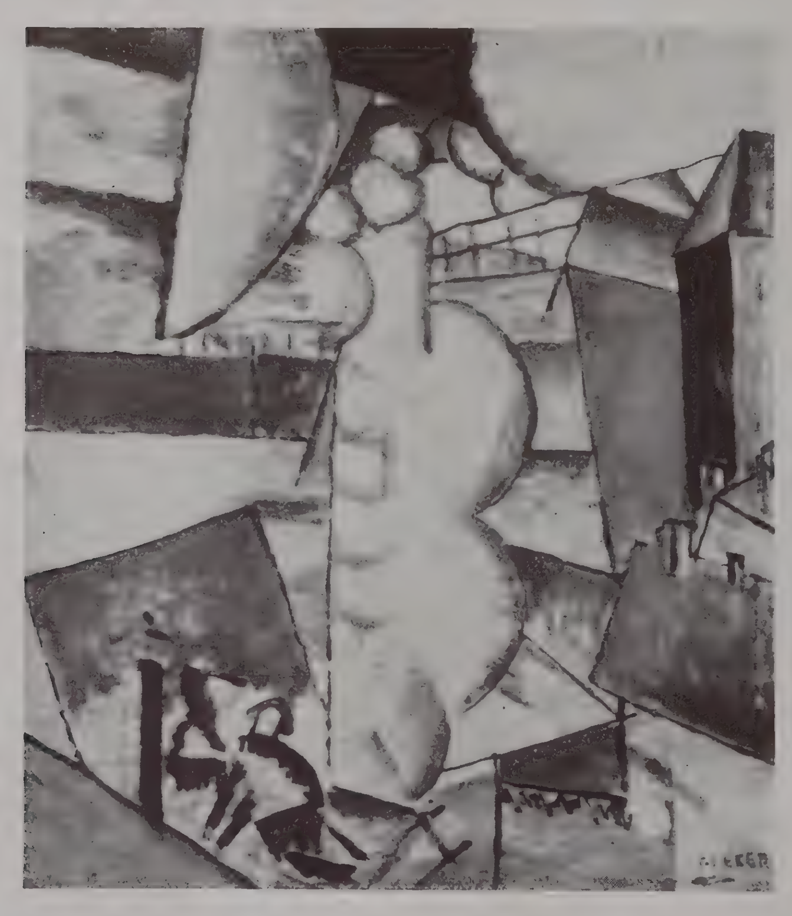
Eine Kunst mit roten Wangen, blutvoll, männlich! Eine Kunst ohne Kopfzerbrechen, voll von Frohmut. Und selten wohl hat eine Kunst so restlos das Ziel erreicht, das ihr Urheber ihr stellte. „Ich bin befriedigt," schreibt Léger in ‚Valori Plastici'[1], „wenn in einer Wohnung mein Gemälde das Zimmer beherrscht." Wer je ein Bild Légers gesehen hat, wird bestätigen, daß ihm das gelingt. Machtvoll ist ein solches Bild, von unverwüstlicher Kraft.

In seinem Cézannebuche erzählt Vollard, Cézannes höchstes Lob vor einem Gemälde sei gewesen, diese Malerei sei „couillarde"! Mit Hoden . . .

Ich wüßte keine Malerei, die dieses Lob eher verdiente als die Fernand Légers.

---

[1] Anno I, Nr. 2 u. 3, S. 3.



Fernand Léger. Rauch. 1912.

Kubismus

Von PAUL ERICH KÜPPERS

Kunst ist Erfüllung menschlicher Sehnsucht. Alle Sehnsucht strebt nach einem Zusammenklang, der alle Dissonanzen wohltätig löst, nach einer Einheit, in der alles Fragwürdige und Vergängliche, alles Dumpfe und Willkürliche zur Klarheit befreit, zur Notwendigkeit gesteigert, zur Vollkommenheit vergeistigt ist.

Aber Sehnsucht ist nur wo Liebe ist, darum ist alle wahre Kunst aus Liebe geboren.

Liebe beseelte den Maler, da er sich vornahm, ein kleines Veilchensträußchen zu malen. Mit den Augen umfaßte er das bescheidene Ding, um ja all sein Dasein recht in sich aufzunehmen. Er verglich es immer wieder mit den Strichen, die aus seinem Silberstift flossen. Er gab sich alle Mühe, alles so zu gestalten, wie es vor ihm war und wählte mit Sorgfalt die Farbe, damit sie nur ja jener Farbe entsprechen möchte, die das Pflänzlein aus Gottes Erdboden gesogen hatte. Er glaubte gewiß nur ein Abbild der Blumen, nur ein bescheidenes Konterfei gegeben zu haben, und hatte doch — ohne daß er es wollte und wußte — die geistige Existenz des Dinges ans Licht gezogen. Denn, „da ihm ja zu dieser Stunde kein anderes lebt als dieses, dieses geliebte allein in der Welt, die Welt ausfüllend, es und die Welt einander ununterscheidbar deckend", so hat er es von aller Umwelt befreit, von aller Relativität erlöst und in die reine Sphäre des Absoluten getragen.

Naturalismus und Impressionismus, alles irgendwie imitative Bemühen hätte von vornherein mit Kunst nichts zu tun, träfen diese Schlagworte das Wesentliche. Aber geben die Werke von Holbein und Leibl, von Hals und Manet nur treue Abbilder der Wirklichkeit? Nicht das äußerlich Ablesbare, nicht die vermeintliche Übereinstimmung von Natur und Bild ist das Entscheidende, sondern die künstlerische Form: der Rhythmus des Lebensgefühls, das alle Elemente des Kunstwerkes beschwingt, das die Farbe mit der Inbrunst tiefer Empfindung erfüllt, die Linie in unsäglicher Melodik aufklingen läßt und aus diesen Urstoffen eine Einheit aufrichtet, die über alles Vergängliche triumphiert. Grünewalds glühende Tafeln reden zu uns wie Gott aus dem brennenden Dornenbusch, van Goghs lodernde Leidenschaft reißt uns in eine Welt, die von dämonischen Gefühlsströmen durchwühlt ist, Renoir bettet alles Getrennte und Vereinzelte in die wundervolle Einheit des goldenen Lichts, die starre Ordnung Picassos steht wie eine ungeheure Weissagung vor uns auf, und willig verlieren wir uns in die erdenferne, zärtliche Traumwelt Paul Klees . . . . Ist dies alles nicht wahrer, wirklicher, dauernder als das Chaos, in das hinein wir gestellt sind? Und ist hier nicht alles, was draußen unvereinbar und feindselig auseinander strebt, zu einer Ganzheit verbunden, die uns alle Verworrenheit und Unrast des äußeren Lebens vergessen läßt?

Je hoffnungsloser der Mensch im Wirbel der Erscheinungen steht, mit um so heißerer Sehnsucht strebt er nach der großen Harmonie. Aber nur wenn er sich mit der ganzen Kraft seiner Liebe über die Erde neigt, gibt sie ihm das Geheimnis ihrer göttlichen Herkunft preis. Und indem er sich selbst in ihr erlebt und wiederfindet, offenbart sich ihm die göttliche Einheit von Welt und Ich.

Nur wer es vermag, den Kristall dieser Einheit ans Licht zu heben, daß auch die Zerrissenen und Zweifelnden seiner froh werden können, der ist zum Künstler geweiht.

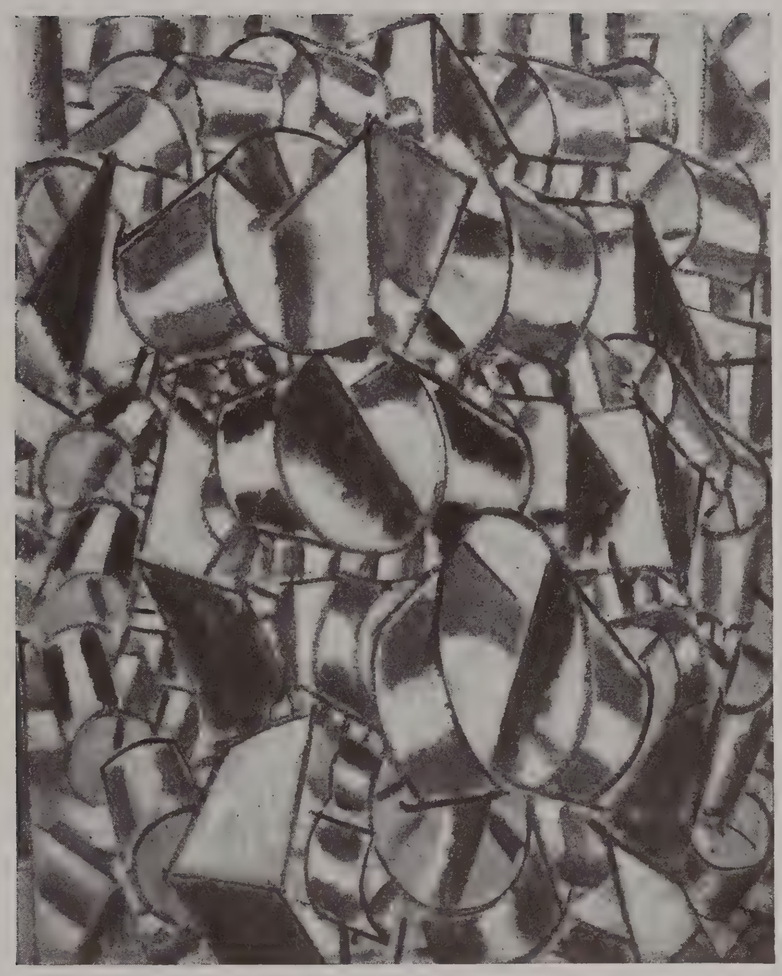
Dieser Versuch einer grundsätzlichen Wesensbestimmung künstlerischer Gestaltung ist nicht überflüssig. Wollten wir auf ihn verzichten, so könnten wir bei dieser Apologie des Kubismus in den Verdacht kommen, wir ließen als Kriterium eines Kunstwerkes

nur eine Gesetzmäßigkeit gelten, die sichtbar und unverhüllt an der Oberfläche liegt. Das ist durchaus nicht der Fall. In der heutigen höchst unheiligen Überproduktion an malerischen Erzeugnissen begegnen uns zahllose Bilder, die ihre Ordnung und Geschlossenheit schon dem ersten flüchtigen Blicke darbieten und dennoch mit Kunst in unserm Sinne nichts zu tun haben. Denn sieht man genauer hin, so erweist sich die vermeintliche Ordnung als Anordnung. Sie ist nur Fassade, großsprecherische Gebärde, hinter der sich das menschliche Manko, die seelische Leere verbirgt.

Das künstlerische Gleichgewichtsgefüge — wenn es nicht leichtfertig „gemacht", sondern visionär geschaut, von ganzer Seele erlebt und gefühlt ist — braucht durchaus nicht klar und offen vor jedermanns Augen zu liegen. Es kann jenseits der Pigmentschicht bleiben, unsichtbar, wie ein von üppiger Vegetation umwuchertes Bauwerk. Es kann auch labil sein, wie in Manets „Rue de Berne". Aber es hat auch das Recht, aus dem Meeresspiegel der Bildfarbe emporzutauchen wie ein hartes Felsengeschiebe, es darf auch stabil sein — ja, muß das alles, wenn die Not der Zeit es erfordert.

Die materialistische Geisteshaltung der vergangenen Jahrzehnte, diese Zeit des Verstandes und der wissenschaftlichen Eroberungen ließ unter der Hypertrophie der Objektivität nur das sinnlich Wahrnehmbare, nur das empirisch Bewiesene gelten, kannte nur Natur- aber keine Kunstgesetze und hatte damit das Gefühl für das Formale, für das geheimnisvolle Wesen künstlerischer Gestaltung verloren. Als man mit der Schärfe des Verstandes alles Traumhafte, Jenseitige, Seelische erbarmungslos ausgelaugt, alles Inwendige und Mystische des Weltgeschehens systematisch verneint und diese Verneinung durch Gedankenschlüsse und Vernunftgründe erhärtet hatte — was blieb der Menschheit in dieser entgötterten Welt anders übrig als sich mit allen Sinnen der äußeren Welt zu bemächtigen, da es eine innere nicht mehr gab? Ein ungeheuerlicher Machthunger erwachte; eine rasende Gier nach diesseitigen Werten, die schließlich im Grauen dieses Krieges ihre blutigen Saturnalien feierte.

Wem das Sichtbare wesentlicher scheint als das Unsichtbare, das Sinnliche gewisser und wertvoller als das Übersinnliche, dem werden die großen schicksalhaften Kräfte, die sich im Kosmos auswirken, auf immer verborgen bleiben. Er wird in der Durchdringung der diesseitigen Welt sein Heil suchen und sie durch Analyse ihrer Geheimnisse zu berauben trachten. Er wird alles Sein zerlegen und zerkleinern, wird es in der Beize seines Intellekts auflösen und die ganze physische Welt zu Atomen und Ionen zerdenken. Auch der Mensch wird keine Sonderstellung mehr beanspruchen können, da auch er wie jede andere Kreatur nur als Glied der biologischen Entwicklungskette zu gelten hat. Auch er ist ja nur ein Zusammengesetztes und vielfältig Bedingtes, und der Philosoph Mach spricht es unbarmherzig aus: „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich", oder anders: „Das Ich ist unrettbar". Indem diese Weltanschauung auf solche Art bis zur restlosen Atomisierung allen Daseins vordringt und als oberstes Gesetz nur das der Kausalität gelten läßt, wird sie das Leben schließlich nur noch als Ballung und Zerfall kleinster Grundelemente auffassen. Die Welt wird sich dann als eine Art gewaltigen Kraftgetriebes darstellen, als ein Perpetuum mobile, das seine konstante Energie unaufhörlich transformiert. Von diesem Standpunkt aus gesehen verlieren die Dinge ihre Eigenbedeutung und werden nur noch nach ihrer funktionellen Abhängigkeit, nur als Komponente der allgemeinen Kraftgesetzlichkeit gewertet. Nicht ihr absolutes Sein, ihr inneres Wesen, sondern nur ihre zufällige Erscheinungsweise, ihr augenblicklicher „energetischer Aggregatzustand" wird verstanden werden und man wird sich damit begnügen, ihre Verwobenheit in das engmaschige



Fernand Léger. Formenvariation. 1913.

Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

Netz physischer Relationen aufzuzeigen. Künstlerisch bedeutet das die Auflösung aller Eigengesetzlichkeit zugunsten des Totalzusammenhanges, die Einordnung alles Vielfältigen und Willkürlichen in ein sinnliches Medium, mit einem Wort: Das Erleben der Weltharmonie in der Einheit der Lichtatmosphäre, „die unkörperlich und milde, das im Raum Getrennte unlöslich miteinander verbindet".

Diese Einlagerung der empirischen Welt in einen sinnlichen Einheitszusammenhang hat mit einer öden Abschrift oder Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Sie ist eine schöpferische Tat, die solange als Befriedigung und Beglückung empfunden wird, als „Wahrheit, Wesen und Wirklichkeit nur in der Sinnlichkeit" gesucht werden, solange nach einem Wort Oskar Wildes „das wahre Geheimnis der Welt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren liegt".

Aber in der Menschheit schlummert seit Anbeginn die dunkle Ahnung, daß die mechanisch deutbare Welt der Erscheinungen doch noch nicht die ganze Welt darstellt. Wird sie zur Gewißheit und ruft ein geheimnisvolles Sehnen den Menschen auf, sich

nicht mit der Erscheinungsart, der relativen Existenz der Dinge zu begnügen, sondern wieder nach ihrem Wesen und ihrem tiefsten Sinn zu forschen, dann wird er über Endlichkeit und Vergänglichkeit hinausstreben, um hinter den Dingen und ihrer kausalen diesseitigen Verknüpfung das Ewige und Göttliche zu umfangen. Die Harmonie der Lichtatmosphäre, der zauberische Einklang sinnlicher Reize wird sein Verlangen nach der letzten und höchsten Klarheit nicht mehr stillen können. Tiefer und umfassender muß der Zusammenhang sein, zu dem es ihn treibt. Sein Suchen und Forschen geht darauf aus, die Einheit des Universums in seiner kosmischen Gesetzlichkeit und göttlichen Ordnung zu erleben. Er braucht die diesseitige Welt nicht völlig zu verneinen, aber er wird sie nur insofern gelten lassen, als sie die Inkarnation des großen geistigen Prinzips ist, das in gleicher Weise das Diesseits und das Jenseits, das Sinnliche und das Übersinnliche erfüllt und trägt. Er wird, wie Meister Eckehart sagt: „durch die Dinge hindurchbrechen, um Gott darinnen zu ergreifen".

Das ewige Sein aber, das hinter Werden und Vergehen triumphiert, kann nicht anders denn in der eigenen Brust erlebt und gefühlt werden. Die tieferen Zusammenhänge des Alls, die aller empirischen Durchforschung spotten, offenbaren sich allein in der gläubigen Seele. Sie allein also ist der Boden, in der das Geistige und Göttliche wurzelt, in ihr allein kann die Menschheit des Unendlichen gewiß werden. Da nur in ihr Ich und Welt, und Ich und Gott zum völligen Einklang kommen, so ist die Menschenseele die Sphäre, in der die umfassendere, die göttliche Welt geboren wird. Aus dieser Einsicht heraus ist des Mystikers Wort zu verstehen: „Ich weiß, daß ohne mich Gott nicht ein Nu kann leben", dieselbe Erkenntnis, die in Gorkis „Nachtasyl" der alte Pilger Luka leise und scheu vor sich hin spricht: „Wenn du an Gott glaubst — gibts einen; glaubst du nicht, dann gibts keinen . . . ." Es ist im Grunde derselbe Glaube, den unsere Dichter immer wieder mit hymnischen Worten ausrufen: „Uns dient die Erde nur uns selbst zu sehen", und „die Welt fängt im Menschen an".

Dies also ist es: „Man soll Gott nicht außer sich suchen oder wähnen", sagt Meister Eckehart, „sondern ihn nehmen, wie er mein Eigen und in mir ist". Und Schleiermacher mahnt: „Auf mich selbst muß mein Auge gekehrt sein, um jeden Moment nicht nur verstreichen zu lassen, als einen Teil der Zeit, sondern als Element der Ewigkeit ihn herauszugreifen und in ein höheres Dasein zu verwandeln."

Aus dieser Einstellung heraus ist ein zwiefaches Erleben der Welt möglich. Einmal, indem man ganz in sich hinabtaucht, sein Gefühl an den Visionen der Seele entzündet und nun alle Dinge mit heißem Atem anbläst, um auch in ihnen die ekstatische Verzücktheit zu entflammen. Man wird seine Hingerissenheit und Inbrunst in die physische Welt hinausstrahlen, so daß die Bäume wie züngelndes Feuer auflodern, die Sterne im Strome der Gefühle zu kreisen beginnen und die ganze Natur in unsäglicher Verkrampfung zum Spiegelbild seelischer Erschütterungen wird. Die Werke, die aus solcher Übersteigerung des Gefühls erwachsen, haben etwas Aufwühlendes, Beängstigendes, Dämonisches. Man empfindet, daß hier der Einklang mit dem Göttlichen im Augenblick höchsten Überschwanges erlebt wird, im Siedepunkt eines überhitzten Lebensgefühls, das mit geradezu erotischer Wut alle Dinge vergewaltigt und in seine Ekstase hineinreißt. Van Gogh, „der sein Erleuchtetsein", nach einem Worte Theodor Däublers, „über Gemäuer und Gegipfel verschwärmte", ist der Typus des ekstatischen Künstlers. Wir glauben ihn vor uns zu sehen, wie er eine Gruppe Zypressen, den Irrengarten in Arles, das Gesicht des Arztes oder ein Glas mit Sonnenblumen zum Anlaß nimmt, um in allen Dingen Gott zu ergreifen und die eigene religiöse Besessenheit auszurasen.



Fernand Léger. Sitzende. 1914.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

Dieses Welterleben entströmt einem glühenden Ichgefühl, das sich aus brünstiger Qual und irdischer Verlorenheit sehnsuchtstrunken zur Verzückung seligen Gottesrausches emporschwingt, aus den Verklammerungen der Erde und der Sinne zum Himmel strebt, um dann doch noch in der höchsten Ekstase das heiße Pulsen des Blutes zu spüren, so wie der heiligen Mechthild von Magdeburg Gebet und Offenbarung zum brennenden Liebesgestammel gerät. Es ist die Mystik der Individualität, die aus dem Labyrinth der eigenen Persönlichkeit noch keinen Weg in die Weite des Überpersönlichen findet, weil das Göttliche und das Innermenschliche noch nicht zur letzten Einheit verschmolzen ist. „Solange aber der Mensch" — sagt Fichte — „noch etwas für sich selbst sein will, kann das wahre Sein und Leben in ihm sich nicht entwickeln und er bleibt eben darum auch der Seligkeit unzugänglich." Daher die Zerrissenheit, das Unbefriedigte, Drängende,

Ruheloſe, das ſich in der Raſerei wilden Erlöſungsdranges hoffnungslos entlädt. Es iſt die Myſtik des Eros, die nur die flammende, ewig unbefriedigte Leidenſchaft des menſchlichen Herzens kennt. Ihr Weltbild iſt das Bild der eigenen in nie geſtillter Sehnſucht ſich verzehrenden Seele, das ſie immer wieder in lodernder Erregung geſtaltet. Sie wirft ſich über die Dinge, um ihnen alle objektive Daſeinsform zu rauben, um ſie zu verzerren, zu verbiegen und umzuſchmelzen zu jener ausdrucksgeladenen, unheimlich flackernden Fraktur, mit der die ſchöpferiſche Seele ihre ekſtatiſchen Konfeſſionen niederſchreibt.

Dieſe Werke — aus einem Ichgefühl geboren, das immer und in allen Dingen nur ſich ſelbſt erleben kann — ſind alſo ganz Handſchrift, zeigen bis in den letzten Strich das Individuell-Beſondere, das Subjektiv-Vereinzelte der ſchaffenden Perſönlichkeit. „Schiebe dich mit gewaltigem Ruck vor die Staffelei," ruft Ludwig Meidner ſeinen Genoſſen zu, „mal deinen eigenen Gram, deine ganze Verruchtheit und Heiligkeit dir vom Leibe." Der Schaffenden Temperament ſpiegelt ſich im Zuge des Pinſels, Linie und Farbe reden ſeines Inneren Sprache. Die Elemente des Künſtleriſchen geben nicht mehr den Umriß, nicht mehr das Kleid der Dinge, ſie wollen nicht mehr Erſcheinungstatſachen feſtlegen: ſie ſind nur noch Ausdrucksvermittler, Empfindungsträger, Symbole ſeeliſcher Erregungen.

Wir ahnen der Linie Ausdrucksgewalt, wenn wir einmal empfunden haben, wie ſie in harmoniſcher Melodik ſteigen und fallen, wie ſie wild auffahren, zackig drohen und wüten, verkrümmt und zerbrochen ſtöhnen oder in mildem Rhythmus tanzen und ſingen kann. „Die Farben wiederum ſind eine Sprache, in der das Wortloſe, das Ewige, das Ungeheure ſich hergibt, eine Sprache, erhabener als die Töne, weil ſie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorſchlägt aus dem ſtummen Daſein und uns die Seele erneuert." Aus dieſen Elementen baut der Künſtler ſeine Welt und fragt nicht danach, ob zwiſchen ihr und der Wirklichkeit noch formale Übereinſtimmungen herrſchen. Ganz in die Viſionen ſeines Innerſten verſunken, getragen und getrieben von der Gewalt der Gefühle raſt der Verzückte ſeine Ergriffenheit in Linien und Farben aus. Ob noch ein Formzuſammenhang mit dem Objektiven bleibt, ob in feurigem Überſchwang die letzte gegenſtändliche Analogie verſprüht, er weiß es kaum; denn was da entſteht, iſt ein von dämoniſchem Leben erfülltes Geflecht von Linien und Farben, ein ungeheures Seismogramm ſeeliſcher Stürme.

Meiſter Grünewald überwältigt uns mit den übermenſchlichen Offenbarungen ſeines Herzens, das mit gleicher Empfindungsgewalt hölliſches Grauen und himmliſche Luſt, Entſetzen und Seligkeit zu erleben verſtand. Die Altartafeln des Greco ſteigen vor uns auf und wir ſpüren, wie ihn eine innere Verwandtſchaft mit van Gogh verbindet. Denken wir an Kokoſchkas von ſeheriſcher Unheimlichkeit zuckende Geſichte, an Noldes bald dunkelglimmende, bald jubelnd aufrauſchende Farbenfeuer, erinnern wir uns, wie Kandinſky aus Linie und Farbe die erdenferne, ganz vom Gegenſtändlichen gelöſte Muſik ſeiner Improviſationen entwickelt, ſo haben wir die Auswirkung dieſes Weltgefühls mit den Namen weſentlicher Geſtalter bezeichnet, die man mit Rilkes Worten aus den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge apoſtrophieren möchte: „Da gingſt du an die beiſpielloſe Gewalttat deines Werkes, das immer ungeduldiger, immer verzweifelter unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten ſuchte für das innen Geſehene."

Aber es gibt auch ein Weltgefühl, das ohne verzweifeltes Ringen, ohne Ungeduld und Gewalttat Jenſeitiges und Ewiges ergreift. Es bedarf nicht des Rauſches, um in ekſtatiſcher Steigerung des Ichgefühls auf Augenblicke Ewigkeitsſchauer zu ſpüren, ihm iſt die Einheit des Menſchlichen und Göttlichen, des Individuell-Beſchränkten und des



Fernand Léger. Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger“. Landschaft. 1914.

Kosmisch-Unendlichen zur klaren und heiteren Gewißheit geworden. Die Seele hat in der Ruhe und Festigkeit ihres Glaubens „ein geistiges und vernünftiges Genüge gefunden, und alle Verzückungen und Gefühlsschwankungen werden ihren obersten Wipfel nicht mehr erschüttern“. Die Welt, die sie sich schafft, ist nicht mehr der sturmgespannten Atmosphäre des Subjektiv-Menschlichen unterworfen, sondern ruht in ihrem Innern als ein Reines, Klares und Ewiges, in das sie selbst untrennbar und einheitlich verwoben ist. Kampflos hat sie die Grenzen des Ich überschritten und ist in der Überwindung des Persönlichen der unendlichen Einheit des Göttlichen teilhaftig geworden. Es ist die Mystik des Logos, die das All als einen nach ehernen und ewigen Gesetzen geschichteten Bau vor sich aufrichtet und Welt und Gott nur in der unzerstörbaren Ordnung und Logik des Kosmos zu erleben vermag.

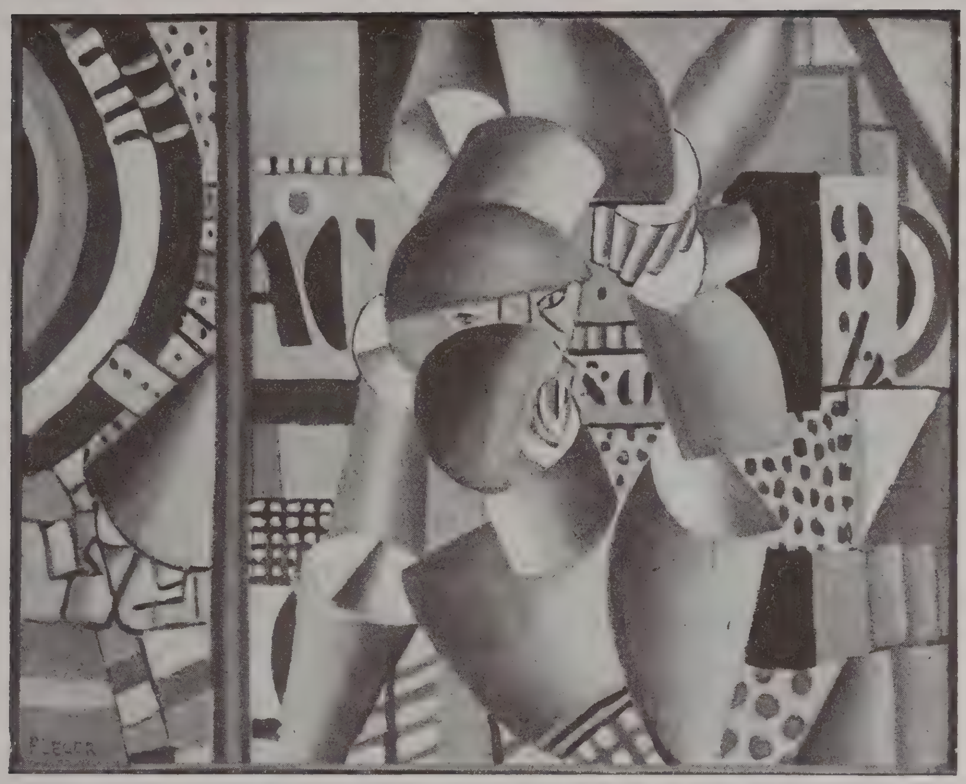
Eine Kunst, die der Ausdruck dieses religiösen Welterlebens ist, wird in ihren Absichten wie in ihrer formalen Schichtung grundsätzlich von jener verschieden sein, die aus einer materialistisch-empirischen Betrachtungsweise der Welt hervorgeht. Wer ganz dem Sinnlichen verfallen ist, wird nur genießen, aber nicht wahrhaft lieben können. Er wird die Dinge in der Schönheit ihres malerischen Reizes auskosten, ohne lange nach ihrer Seele zu fragen. Das religiöse Gefühl aber, das das Endliche als Kristallisation des Unendlichen auffaßt, wird die Dinge, da sie Träger des Göttlichen sind, mit franziskanischer Liebe ergreifen, um unter ihrer vergänglichen Schale den ewigen Kern zu erfassen. Aus dieser Weltstimmung heraus ist auch Marées Bemühen zu verstehen,

das Sinnliche und Unterschiedliche zu Allgemeingültigkeit, zu göttlicher Klarheit und Vollkommenheit emporzusteigern und seine Gestalten im Endlichen zu Symbolen des Ewigen zu erhöhen. So begreifen wir auch, warum Cézanne — und nach ihm so viele gleichgesinnte Gestalter — sogar im Bildnis, von dem wir doch vor allen Dingen die „Wiedergabe" des Besonderen und Individuellen zu verlangen gewohnt sind, die materiellen Gegebenheiten umdeutet, vereinfacht und klärt. Denn welche Aufgabe auch immer sich der Künstler dieses neuen Daseinsgefühles stellt: Im Vergänglichen soll das Zeitlose, im Stofflichen das Geistige, in der physischen Vegetation die metaphysische Ordnung empfunden werden. Die Werke, aus dieser beruhigten Gottsicherheit geboren, werden uns nicht mehr bedrohen und beängstigen, sie werden vielmehr in ihrer klaren Gliederung, in der wunderbaren Geschlossenheit und Durchsichtigkeit ihrer klingenden Architektonik die von grellen diesseitigen Eindrücken gepeinigten Sinne, das zwischen Zweifel und Hoffnung, zwischen Ermattung und Überschwang zitternde Herz mit dem Wunder der geistigen Harmonie des Alls beglücken. Wir mögen — um uns einen Begriff von den sichtbaren Bekundungen dieses Weltgefühls zu machen — an die von überirdischer Harmonie erfüllten Werke Poussins denken. Von der beruhigten Linie Ingres, von Courbets getriebener, gleichsam gehämmerter Form mögen wir dann den Weg in die Gegenwart suchen. Marées und Cézanne sind die ersten bewußten Apostel dieser neuen Geistesmystik, die bis tief in die Reihen unserer jungen Gestalter Anhänger gefunden und von Derain und Picasso, von Braque, Gleizes, Metzinger und ihrer Gefolgschaft die konsequenteste künstlerische Ausprägung empfangen hat.

* * *

Wille zur Notwendigkeit erwachte schon im Kreise der Impressionisten als Künstler wie Signac und Seurat das schwebende, verwolkende Tongewoge der impressionistischen Malerei zu kapriziös und zu schwankend empfanden und die Forderung nach einer straffen Struktur des Bildgewebes stellten. Indem sie die ganze Bildfläche in eine Aufreihung komplementärer Farbtupfen zerlegten und bei diesem Tun ausdrücklich „experimentelle Sorgfalt" verlangten, erreichten sie allerdings eine Gesetzmäßigkeit, die sogar den Schein des Überpersönlichen zu wahren verstand, weil die kleinen kurzen Pinselstriche nur noch die reine Qualität der Farbe aber nichts mehr von persönlicher Handschrift enthielten. Da indessen die Absicht des Künstlers auch jetzt noch auf die Notierung eines momentanen optischen Eindrucks, auf die Verfestigung sinnlicher Reize der Lichtatmosphäre ausging, so konnte die Aufrichtung der Bildgesetzlichkeit erst nach dem künstlerischen Erlebnis einsetzen, während dieses selbst noch keineswegs von den Erkenntnissen tiefer kosmischer Ordnung durchdrungen war. Die Folge war, daß die neue Architektonik im wesentlichen auf eine rationale Verteilung und Anordnung der Farbquantitäten und mithin lediglich auf die Schematisierung der Oberfläche hinauslief. Trotzdem war sie von großer geistesgeschichtlicher Bedeutung, da sie den verfließenden Farbenspielen eines Monet oder Renoir Werke von festerem Gefüge gegenüberstellte.

Während die Sehnsucht nach Ordnung und Gesetzmäßigkeit sich bei den Neoimpressionisten in einer neuen technischen Methode erschöpfte, setzte Hans v. Marées ein Leben daran, um die Zufallserscheinung der Realität zur überirdischen Klarheit reiner Bildgestalt zu vergeistigen. In der wundervollen Ausgewogenheit seiner Flächen, in dem klingenden Steigen und Fallen der Linien, die von diagonalen Durchschneidungen gehemmt und zerrissen, von parallelen Kurven verstärkt und gesteigert werden, in dem strengen Gefüge horizontaler und vertikaler Ebenen erleben wir die beglückende Har-

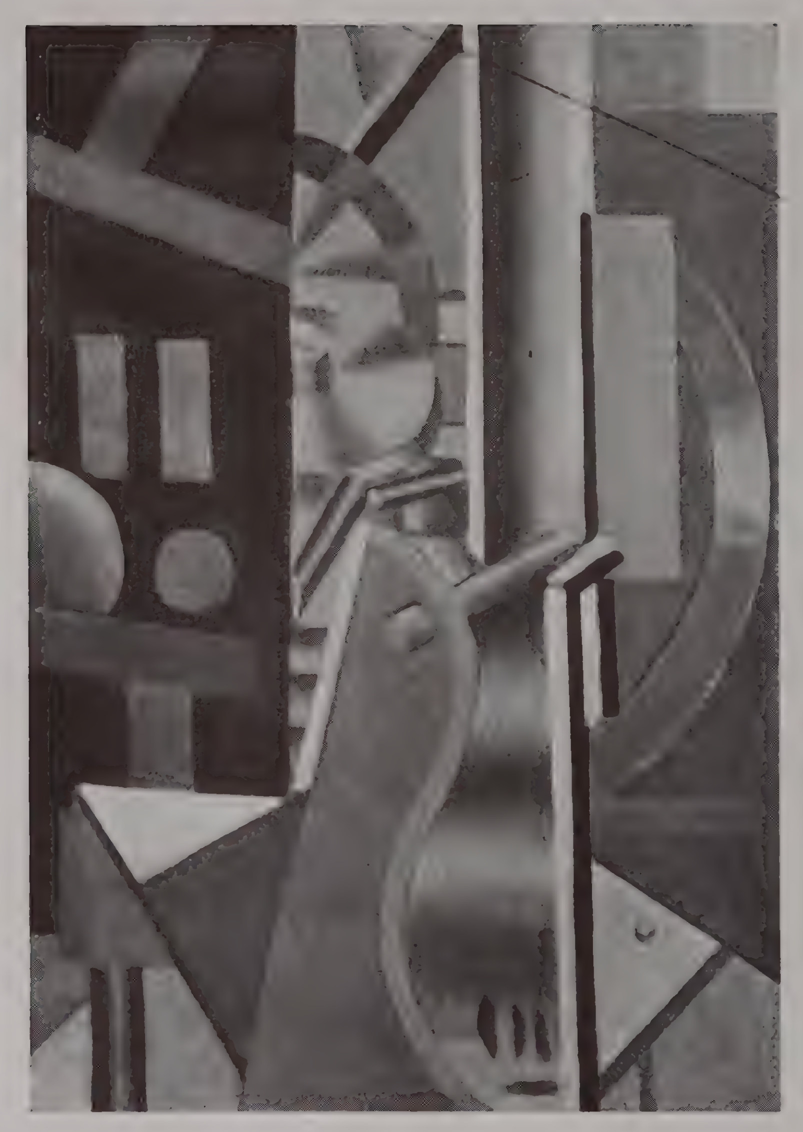


Fernand Léger. Akrobaten im Zirkus. 1918.
Zu dem Aufſatz von Daniel Henry „Fernand Léger“.

monie einer Raumgeſetzlichkeit, die — von myſtiſcher Melodik erfüllt — hinausdringt in die reine Sphäre metaphyſiſcher Ordnung. Dieſe Ordnung iſt das in bewußter Willenstätigkeit angeſtrebte Ziel all der kühnen Geſtalter, die — dem Schöpfer der Heſperiden im Tiefſten verwandt — mit der Unduldſamkeit und Verbiſſenheit von Propheten und Heiligen den ſinnlichen Zauber irdiſcher Wahrnehmungsbilder verneinen, um in der Logik abſtrakter Bildarchitektur die Tranſzendenz einer göttlichen Geſetzlichkeit zu erleben, die über allem Chaos in Ewigkeit triumphiert.

In dieſem Ringen um das Geſetzmäßige und Abſolute muß alles Individuelle, Einmalige, Zufällige — an dem ſich eine rein ſinnlich genießende Generation gerade begeiſtert hatte — ausgemerzt werden, damit aus tauſend Verkleidungen die geläutert nackte Form aufſteigen kann, die in ihrer Allgemeingültigkeit gleichſam ein Deſtillat aus allen Spielarten der Wirklichkeit iſt und die, indem ſie die unberechenbaren Möglichkeiten des Irdiſchen auf einen Generalnenner bringt, das Individuelle im Typiſchen, das Zufällige im Notwendigen, das Vielfältige im Eindeutigen überwindet.

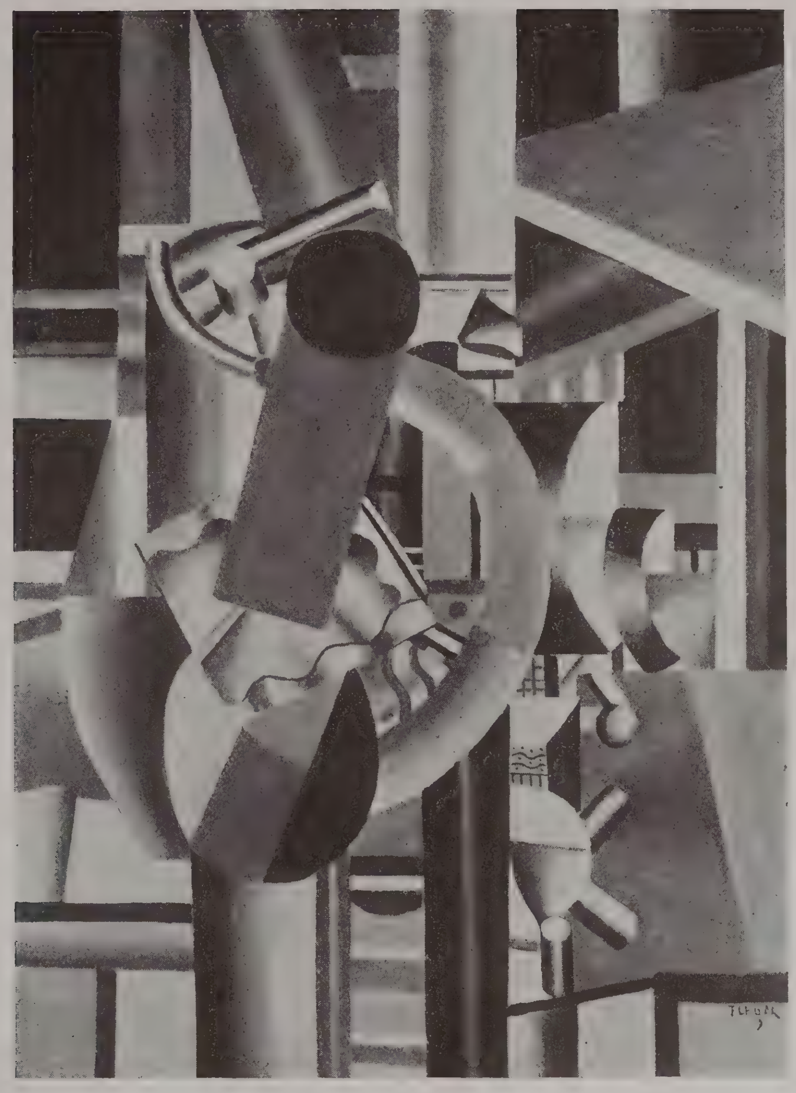
Marées göttliche Geſtalten, Cézannes Badende und ſo viele Geſchöpfe in den Werken unſerer jungen Künſtler ſind von allen irdiſchen Beſonderheiten befreit, ſind ganz zu Trägern abſtrakter Werte, zu Bauſteinen einer großartigen Bildarchitektur, zu formalen Elementen künſtleriſcher Verwirklichungen vergeiſtigt, ſind zu ſehr Inkarnationen viſionärer Ideen, als daß ſie noch mit Naturtatſachen verglichen oder gar zur Deckung gebracht werden könnten. Ihre Realität iſt die innere Notwendigkeit, aus der heraus ſie



Fernand Léger. Die Fabrik. 1918.
Zu dem Aufſatz von Daniel Henry „Fernand Léger“.

Form wurden, iſt ihre zwangsläufige Verankerung in einer Geſetzlichkeit, die Zufall und Willkür grundſätzlich ausſchaltet und ſo eine höhere geiſtige Wirklichkeit offenbart.

Am Geheimnis dieſes Schöpfungsprozeſſes ſcheitern alle verſtandesmäßigen Deutungsverſuche. Durch ſtilkritiſche Analyſe werden wir das Kunſtwerk in ſeine ſinnlichen Beſtandteile zerlegen, dieſe einzeln vorweiſen und als ſehr harmloſe Dinge entlarven können: Wir werden ſchließlich von aller Herrlichkeit nur ein paar Linien, Farben und Raumquantitäten in der Hand halten, die jedoch ebenſo ſtumm bleiben wie die Steine, die wir etwa aus einem Dom herausreißen. Unſer Bemühen, mit Hilfe des Intellekts das Rätſel künſtleriſcher Geſtaltung zu löſen, wird über die Erkenntnis des Materials und ſeiner handwerklichen Anwendung nicht hinausdringen, da jenſeits der ſtofflichen



Fernand Léger. Stilleben. 1919.
Zu dem Aufsatz von Daniel Henry „Fernand Léger".

Formation die Metaphysik des Schöpferischen beginnt, die — aus dem Zentrum der Seele geboren — jeder verstandesmäßigen Auslegung spottet.

So sieht denn auch die künstlerische Abstraktion Marées bildanatomisch betrachtet sehr einfach aus und scheint weiter nichts zu sein als die Zurückführung komplizierter Formen auf solche von größerer oder größter Einfachheit: Pidoll erzählt, daß Marées den Kopf immer die Kugel, Bein und Hals Kegel oder Säulen, die Brustwölbung immer den Korb genannt habe, der an der Wirbelsäule aufgehängt sei. Damit ist Marées Erkenntnis von den kubischen und struktiven Grundformen des menschlichen Körpers erwiesen und man hat eine literarische Erklärung für die Einfachheit und Zeitlosigkeit seiner Gestalten. Aber ein hoffnungsloser Dualismus würde durch sein Werk klaffen,

bliebe ſein Gefühl für die Dynamik des Kubiſchen auf den menſchlichen Körper beſchränkt. Seine Tafeln beweiſen beſſer als die Ausſprüche und theoretiſchen Bemerkungen, die uns ſein Schüler überliefert hat, daß ſein ganzes Streben ausging auf die künſtleriſche Bändigung des Raumes überhaupt.

Der Raum iſt nicht mehr jene Grenzenloſigkeit, der wir haltlos verfallen ſind, nicht mehr eine perſpektiviſch konſtruierte, in blaue Ferne verſchwimmende Ungewißheit, in der die Gegenſtände verloren umhertaumeln: Er wird gleichſam zu einem geheimnisvollen Kriſtall, deſſen Formgeſetzlichkeit ſich in allen Dingen manifeſtiert, ſo daß dieſe nicht mehr „im Raum ſtehen", ſondern ſelbſt Raum werden und nur inſofern Sinn und Bedeutung haben, als der Raum ſich durch ſie und ſie ſich im Raume auswirken. Marées' lichtverklärte Geſtalten, ſcheinbar ganz eingegrenzt und vereinſamt in die ſtrenge ſtatuariſche Räumlichkeit ihrer Exiſtenz, ſind alſo nicht Skulpturen, die belichtet auf dunklem Podium ſtehen, ſondern Raumverwirklichungen, die die Geſetzlichkeit des Geſamtraumes offenbaren und ſo die Dynamik des Kubiſchen aus dunkler Latenz zu ſichtbarem Formleben erwecken.

Wir ſpüren, daß hier derſelbe Wille am Werke iſt, der die Schöpfungen Cézannes beſeelt. „Sein Auge richtete ſich nicht auf den Ausſchnitt, das Licht, die Atmoſphäre einer Landſchaft, ſondern ſuchte Stufen für den Aufbau ſeiner Welt." Er iſt der gewaltige Baumeiſter, der die Farbfetzen und -flecken ineinander fügt, Prismen zuſammentürmt, den Raum im Coordinatenſyſtem eines geheimen Liniennetzes ſichert und klärt, dieſes ordnende Gerüſt mit dem Zauber fein abgewogener Farbmaſſen ummauert und ſo die Ungewißheit und Unendlichkeit des Raumes in beglückende Geſetzmäßigkeit wandelt. Hineingeriſſen in den gewaltigen Rhythmus dieſer Raummuſik erleben wir mit einem Male die Welt auf ganz neue Art. Als ſei ein Schleier vor unſeren Augen fortgezogen, ſchauen wir dem Leben des Kosmos und ſeiner Geſetzlichkeit auf den Grund, verlieren uns nicht mehr an die ſinnliche Schönheit der Stunde, die im Spiel des Lichtes aufklingt und erliſcht, erleben vielmehr die überirdiſche Harmonie des Alls, die ſich uns hier mit der Vehemenz eines Wunders offenbart.

In Cézannes Gemälden, deutlicher noch in ſeinen Aquarellen erkennt auch das ungeübte Auge die klare kriſtalliſche Schichtung ſeines Bildbaues. Durch das wundervolle Farbengewebe ſeiner erlauchten Malerei ſchimmern einfache mathematiſche Figuren hindurch: Dreiecke, Quadrate und Kegel, zylindriſche und prismatiſche Grundkörper. Dabei iſt dieſes Werk ſcheinbar ſo abſichtslos und ſelbſtverſtändlich, ſo ohne Krampf und Qual aus dem Boden der Künſtlerſeele erwachſen, iſt ſo von innerer Notwendigkeit getragen, daß wir kaum der ungeheuren Wandlung inne werden, die ſich inzwiſchen in den geiſtigen Beziehungen zwiſchen Menſch und Welt vollzogen hat. Aber ſie wird uns klar, wenn wir vor Corots ſilbernen Nebeln ſeines Wortes gedenken: „Die Natur ſchwebt und ſchwimmt. Wir ſchwimmen und ſchweben! Das Vage iſt die Eigentümlichkeit des Lebens", und dann vor der ſtrengen Architektonik Cézannes den lapidaren Grundſatz ſeiner Raumſchöpfung hören: „Alles in der Natur formt ſich nach Kugel, Konus und Zylinder."

An den Geheimniſſen des Raumes war eine ganz im Endlichen wurzelnde Menſchheit bewußt vorübergegangen. Da ſeine Unendlichkeit allen irdiſchen Maßſtäben Hohn ſprach, behalf man ſich damit, ſeine unerforſchliche, ſeine alles Menſchliche Begreifen überſteigende Grenzenloſigkeit mit dem wundervollen Farbengewölk der Lichtatmoſphäre gleichſam zu verhängen und die Ungeheuerlichkeit ſeiner Tiefenausdehnung in der Projektion auf die Ebene zu überwinden. Von der Realität des Dreidimenſionalen in der Unendlichkeit blieb ſolchergeſtalt nur eine ſchwache Illuſion im Endlichen übrig.

Die Perſpektive war für jede diesſeitsfreudige Weltſtimmung, alſo ſowohl für die Renaiſſance wie für die materialiſtiſch orientierten Generationen des 19. Jahrhunderts eine hochgeprieſene Entdeckung, da ſie — als Radikalmittel gegen den „horror vacui" angewandt — jede Raumdimenſion, die ſich anſchickte, den Bezirk des Irdiſchen zu überſchreiten, kurzerhand „verkürzte" und innerhalb begrenzter Fläche abfing. Unmöglich aber kann ſie als ewig bindendes Geſetz künſtleriſcher Geſtaltung oder gar als Kriterium künſtleriſcher Qualität angeſprochen werden. Für eine Weltſtimmung, die gerade im Unendlichen und Jenſeitigen zu Hauſe iſt, verliert ſie jede Bedeutung, denn dieſe wird die Geſtaltung des Raumes nie um den Preis einer Täuſchung erkaufen wollen. Sie wird den Raum nicht im Surrogat einer linearen Konſtruktion auf der Fläche genießen, ſondern ihn in ſeinem kubiſchen Weſen, in der leuchtenden Klarheit ſeiner einfachſten Kriſtalliſationen, in „Kugel, Konus und Zylinder", in der Metaphyſik ſeiner Geſetzlichkeit geſtalten.

Hier iſt die Welteinheit nicht mit der drakoniſchen Verlegenheitsmaßnahme einer Verneinung alles deſſen erreicht, was über die Dingwelt hinausgeht, noch iſt ſie in der Steigerung des Subjekt-Menſchlichen rauſchhaft erlebt, vielmehr iſt das Allumfaſſende, der unendliche Raum die große Einheit, in der alles ruht. Erfahrungswelt und Unendlichkeit ſchließen ſich nicht mehr aus, ſondern die Dinge ſind Symbole des Ewigen, gleichſam Verſteinerungen des Raumes, alſo nicht Stofflichkeiten, über die ſich der Raum wie eine durchſichtige Glocke wölbt, ſondern Raumverwirklichungen und daher den Geſetzen des Raumes unterworfen. Von dieſer beglückenden Erkenntnis einer geiſtigen Einheit und Ordnung des Weltganzen wird der Künſtler in ſeinen Werken immer von neuem Zeugnis ablegen. Er wird den Raum in der Logik und Ordnung ſeiner einfachſten Geſetze begreifen.

Betrachten wir nun noch einmal Cézannes Aquarelle, ſo empfinden wir, wie hier mit ſparſamen Strichen und Wiſchern das Gerüſt dieſer Raumkriſtalliſation, die wir Landſchaft nennen, feſtgelegt iſt. Die wenigen auf dem weißen Papier ſtehenden Pinſelzüge holen aus den Hebungen und Senkungen des Bodens, aus dem Gedächer der Häuſer und all den zufälligen Gegebenheiten da draußen, ja ſelbſt aus der zitternden Gelöſtheit der Baumkronen das Getürm und Geſchiebe kubiſcher Grundformen heraus und entwickeln aus ihnen und ihrer kontrapunktlichen Verknüpfung eine Muſik des Räumlichen, die von der Natur, die als Anregung diente, ganz befreit iſt, deren erdenferne Harmonie alſo oberhalb der gegenſtändlichen Bedeutung des Bildes ſchwebt, und die nun ganz die Konſequenz des oben ſkizzierten religiöſen Welterlebens iſt, indem ſie im Endlichen die Melodie des Unendlichen aufklingen läßt.

Cézanne war ſich gar nicht bewußt, eine umwälzende künſtleriſche Tat vollbracht zu haben. Er war kein Revolutionär, ſondern ein ſtiller Bourgeois, der zwar in ſeinem Bemühen den Gegenſatz zu der Kunſt ſeiner großen Zeitgenoſſen fühlte, aber ſich eigentlich eher für einen Reaktionär denn für einen Neuerer hielt, wenn er ſagte: „Ich habe aus dem Impreſſionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen wollen, wie die Kunſt der Muſeen."

Viele haben die Oberflächenorganiſation ſeiner Bilder, die ornamentale Überſichtlichkeit ſeiner Kompoſition, das ſonore Spiel ſeiner Farbflecken aufgegriffen und nachgeahmt; nur wenige haben ihn in ſeinen letzten Abſichten verſtanden, haben aus dem gleichen Glauben, dem gleichen Allgefühl heraus ſein Werk fortgeſetzt und weitergeführt.

Derain und Vlaminck dürfen als die unmittelbarſten Nachfolger Cézannes angeſprochen werden, und zwar in dem ehrenvollen Sinne, daß ſie die bahnbrechenden Entdeckungen

des großen Meisters verständnisvoll und folgerichtig weiter entwickelten. Was bei Cézanne gleichsam verhüllt, von der Atmosphäre des Impressionismus umwittert, nur dem Tieferblickenden sichtbar wurde, das haben sie aus der materiellen Schönheit des Malerischen deutlicher herausgehoben, um solchergestalt einer verständnislosen und widerstreitenden Umwelt eindringlicher vor Augen zu führen, daß es nicht auf die dekorative Bewältigung der Bildfläche, sondern auf die absolute Gestaltung des Dreidimensionalen ankomme.

Ihre Landschaften haben nicht den überströmenden Reichtum, den Cézanne trotz methodischer Raumklärung den seinen erhalten konnte. Sie sind ein wenig kühler, strenger, man kann vielleicht sagen dogmatischer, weil sie eben bewußt darauf ausgehen, die raumdeutenden Elemente, die Streben und Achsen des Raumgerippes klarer, manchmal sogar nackt hervortreten zu lassen. Da die Raumgestaltung nicht mehr auf dem Umwege über die Lichtperspektive erreicht wird, so fällt der mit dieser ursächlich zusammenhängende Reichtum der Valeurs, die Tonalität ganz von selbst fort, und die malerischen Werte bleiben mehr und mehr hinter den raumbildenden zurück. Dadurch tritt das Gewürfelte, Geschichtete, Quaderhafte des Kubischen immer mehr ins Sichtbare, wodurch die Dinge im Vergleich zu ihrer natürlichen Erscheinung — da sie ja nur auf ihre Räumlichkeit hin gewertet werden — eine sehr vereinfachte aber sehr geschlossene Form erhalten. Um das an einem Beispiel klarer zu machen: Die Häusergruppen, die meist den Landschaften dieser Maler eingelagert sind, wirken so, als seien sie von Kinderhänden aus dem Baukasten genommen und hier hineingestellt worden. Darüber mag der oder jener lächeln: Mit dem Vergleich ist aber gesagt, daß die Häuser nicht als Erscheinungswert, als malerischer Reiz dem Farbengewebe des Bildes verwoben, sondern als feste selbständige Raumexistenzen der vom Künstler gewollten Ordnung eingefügt sind. Überdies sind sie ebenso symbolisch gemeint wie die Häuser aus dem Spielschrank unserer Jugend, und wie alles Vergängliche ein Gleichnis des Ewigen. Denn wie die Phantasie des Kindes die dürftigen Attrappen des Baukastens zärtlich mit vielfältigem Leben erfüllt, so erlebt hier der Künstler in den eindeutigen, von allen Besonderheiten abstrahierenden Gebilden seiner Werke alle Möglichkeiten der Wirklichkeit und gleichzeitig die unwirkliche, unvergängliche Form des „Dinges an sich".

Drängt es nun den Menschen immer mehr zu geistigen Entscheidungen, die jenseits der irdischen Zusammenhänge liegen, verlockt ihn der Ausblick in das unergründliche geheimnisvolle Reich des Übersinnlichen, nur noch in der höchsten und reinsten Sphäre methaphysischer Spekulation Erlösung zu suchen, so wird auch die letzte irdische Erinnerung verlöschen und an der Stelle, wo wir eben mit der Rührung des Heimgekehrten die Spielzeughäuser unserer Jugend entdeckten, werden wir eines Tages nur noch Würfel und Prismen finden, eine Druse sich türmender Kristalle als Sinnbild höchster kosmischer Gesetzlichkeit.

Das graphische Werk Max Pechsteins

Mit 13 Abbildungen *Von PAUL FECHTER*

Die Graphik eines Künstlers, wofern sie nicht Spezialisierung und Hauptbetätigung ist, begleitet sein Schaffen ungefähr in gleicher Weise wie Lyrik das eines dichterisch produktiven Menschen. Was dort Stimmungen des Augenblicks sind, persönliche Begrüßungen, halbe Briefe, das erscheint hier als flüchtig hingehauchte Lithographie, als rasche Radierung; nur der Holzschnitt, bei dem das Handwerkliche nicht ganz im Ausdruckswillen der Minute aufgeht, steht daneben — wie die Ballade etwa neben der reinen Lyrik. Das jeweils Unmittelbare, eine Beziehung, ein Erlebnis, ein Gefühl findet in den Blättern des graphischen Werkes eine schnellere Verfestigung als im Bild, in der Plastik. Und wie die Lyrik, so ist auch die Graphik recht eigentlich das, was vom Schaffen eines Künstlers in eine umfassendere Allgemeinheit dringt. Das Gemälde, die Skulptur ist ein Einzelfall, nur einmal da, verbleibt irgendwo in der Isolierung des Privatbesitzes oder in dem unnatürlichen Massendasein einer öffentlichen Galerie. Lithographie, Holzschnitt, Radierung haben noch einen fernen Rest von der ursprünglichen Bestimmung aller Druckkunst bewahrt, von dem Flugblatthaften, das über den Anfängen steht. Sie wandern, vielfach vorhanden, hierhin und dorthin, tauchen wirkend und werbend bald hier, bald da auf, wie die flüchtigen Verse eines Dichters, deren Lebenskreis ebenfalls unendlich viel weiter reicht als das feierlichere Volumen von Drama oder Roman. Dürers Graphik hat bei seinen Lebzeiten sicherlich mehr für seinen Ruhm getan als seine Gemälde — so wie Goethes Volkstümlichkeit (soweit sie mehr als bloße Kenntnis des Namens ist) im wesentlichen auf seinen Gedichten beruht.



Max Pechstein. Reiter.

Verzeichnisse eines solchen graphischen Werks sind von hier aus betrachtet recht eigentlich die Grundlagen biographischer Arbeit — sofern es sich um einen lebenden Künstler handelt, gewissermaßen Vorarbeit für eine spätere philologisch-exakte Darstellung seines Lebens und Schaffens. Sie ordnen die Masse der Blätter, ihre verwirrende Vielheit am Reihfaden der Zeit — und werden so ganz von selbst eine lockere Lebensgeschichte dessen, dem sie gelten. Sie sind, richtig gelesen, nicht nur ein Hilfsbuch für spätere Kunsthistoriker, denen sie schwierige und unsichere Zeitbestimmungen zu ersparen suchen: sie erzählen vielmehr sachlich unpersönlich das wechselnde Wollen und die vielfachen Wege eines Menschen eindringlicher, als es vielleicht die Betrachtung seiner großen Bildwerke vermag. Sie zeigen nicht nur Wechsel und Wandel seiner künstlerischen Ziele: sie sind zugleich Spiegel und Chronik seines äußeren Lebens. Sie berichten von seinen Reisen und Fahrten, vom Leben in Städten und in der Natur; sie zeigen die Lebenskreise auf, die der Mensch im Fortschreiten auf seinem Entwicklungsgang durchschritten hat. Wie in Szenen und Landschaften die Umwelt, in der er lebte, sich niederschlug, so in den Porträts der Ring der Menschen, der um ihn war. Männer und Frauen tauchen in Bildnissen auf; einige kehren wieder, bleiben, begleiten den Menschen durch wechselnde Phasen seines Werdens, andere sind nur eine kurze Spanne gegenwärtig, leuchten auf, versinken, werden nicht in den dauernden Besitz des Lebens hineinbezogen. Was ohne Ordnung, rein für sich genommen, zuletzt zu einem Lebenskomplex von erdrückender Fülle sich summiert, wird, so gegliedert, ein Führer zum Wesentlichen, eine Lebensgeschichte, gegeben am eigenen Dokumentenmaterial dessen, der sie erlebte.

* * *

Das graphische Werk Max Pechsteins umfaßt heute rund vierzehn Jahre: das Ergebnis dieser Zeit ist ein halbes Tausend von Blättern. Holzschnitten, Radierungen, Lithographien, die wie ein Reigen von Gedichten, Balladen, Romanzen, Episteln um das Lebenswerk des Malers herumstehen. Wer die innere Kraft und Gesundheit, die dramatische Energie und vitale Spannung dieses Lebens in ihrer ganzen Reichweite erfassen will, mag sich an die Werke des Malers halten; wer die innere Vielseitigkeit des Menschlichen, die Einzelzüge dieser Männlichkeit im Verhältnis zu Dingen und Menschen, das intime Leben und die Identität von Dasein und Schaffen erleben will, muß zu der Graphik greifen, die das Besondere, Einzelne, erstes Aufquellen eines Gefühls und erste Wendungen zu neuen Formversuchen getreuer festhält und bewahrt, als es das immerhin schon irgendwie endgültige Gemälde vermag. In seiner Gesamtheit gibt dieses graphische Werk auch dem, der das Wirken des Malers von den Anfängen bis zur Gegenwart miterlebt hat, manchen Aufschluß und manche Ergänzung, die im volleren Klang des malerischen Werks überhört werden.

Pechsteins Graphik beginnt mit dem Jahre 1906. Er lebt noch in Dresden, steht der Kunstgewerbeschule nahe und dem Handwerk. Es ist die Zeit, in der die „Brücke" entsteht, der er bald näher tritt, der Kreis, aus dem der ganze norddeutsche Expressionismus, Nolde, Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff hervorgegangen sind. Pechstein fängt bezeichnenderweise mit Holzschnitten an, mit der Technik, die am meisten von allen dem Handwerk nahe geblieben ist. Er nimmt die Formen auf, in denen sich die Wiedergeburt des Holzschnittes aus dem Geist der Fläche bereits vollzogen hatte, und sucht nun innerhalb des schon Gegebenen und von ihm aus weiterschreitend seine besonderen Ausdrucksmöglichkeiten. Zuerst tastend, dem Dekorativen nahe, schon im nächsten Jahre aber, das ebenfalls noch lediglich Holzschnitte bringt, auf sicheren Wegen zu seiner Form.



Max Pechstein. Selbstbildnis.

Allerhand Akte, Bildnisse, Landschaften entstehen, daneben ein paar bildhafte Kompositionsversuche, zumeist auf Flächenwirkung in Schwarz und Weiß entwickelt, zuweilen aber auch schon darüber hinaus ins Farbige strebend. Man spürt zuweilen, wie das malerische Temperament die Bindungen der Technik als Forderungen empfindet und durchbrechen möchte: das starke Verhältnis zur Farbe sträubt sich gegen die Beschränkung auf Hell und Dunkel, drängt nach Auswirkung und durchbricht die Hemmungen. Im Mehrfarbendruck sucht er dem inneren Bedürfnis nach der Wirkung seines eigentlichen Ausdrucksmittels Befriedigung zu schaffen.

Dies alles wirkt wie Vorspiel, so viel Schönes und Gelungenes im einzelnen auch schon vorliegt. Entfaltung bringt das Jahr 1908, in dem Pechstein nach Berlin übersiedelt. Er hat Paris gesehen, eine flüchtige Fahrt nach Italien hinter sich; die vorbereitenden Jahre sind erledigt. Schon rein quantitativ zeigt das Jahr eine sehr starke Steigerung: der Ertrag des Vorjahres wächst fast ins Vierfache; zu den Holzschnitten treten Radierungen und Lithographien — der ganze Bereich graphischen Schaffens tut sich auf. Und aus den neuen Techniken ergeben sich neue Wege zur Form: zur Fläche tritt die Linie als Ausdrucksmittel, zur Farbe die Bewegung. Die Stadien des Anfangs, des Einlebens in die Betätigung am neuen Mittel sind rasch überwunden, die Sicherheit bald gewonnen:



Max Pechstein. Weibliches Bildnis.

dann setzt im Fortgang der Arbeit die Konsolidierung des Stilsuchens ein. Am schnellsten ergibt sich der Zusammenschluß bei den Lithographien: ein paar Porträts dieses Jahres zeigen ihn bereits im vollen Besitz der Mittel, deren weitere Auswirkung und Ausbreitung in immer stärkerer Vereinfachung und Konzentrierung des Ausdrucks die nächsten Jahre bringen.

Thema bleibt wie immer bei Pechstein das Leben, da wo es sich in seinen stärksten zusammengedrängtesten Momenten in seinen wesentlichsten Ausdrucksformen enthüllt. Die große Stadt mit ihren bis zu partieller Verrücktheit gesteigerten Äußerungsbildern tritt mehr und mehr in den Vordergrund — zunächst vor allem beim Sport, beim Tanz, im Varieté, wo nach Heinrich Tessenows feinem Wort wie in der Großstadt auch alles gegenseitig konkurrierend, ins Tolle übertrieben und gesteigert ist und unerbittlich immer noch mehr Steigerung fordert. Dieser „ergreifende Unsinn“ gibt die Themen für die beiden ersten großen Folgen von Lithographien aus dem Jahre 1910, Tanz und Karneval.



Max Pechstein. Der Pelz.

Das Varieté ist nicht der eigentliche Gegenstand, aber sein Geist schwebt über diesen Blättern. Das Zugespitzte, linear Witzige der Bewegungen, die hier wesentlicher Ausdrucksfaktor sind, führt von selbst zu einer Steigerung der expressiven Linie, die in der Entwicklung auf diese Blätter und in ihnen zu einem neuen reichen Besitz des Malers wird. Das ungebrochene positive Daseinsempfinden Pechsteins — er ist damals rund 30 Jahre alt — findet im Zusammenstoß mit diesen zugleich raffiniert und doch primitiv gesteigerten Lebensäußerungen Sensationen, die in diesen Blättern einen ersten ganz unmittelbaren Niederschlag bekommen haben.

Ausgleichend tritt neben diese künstliche Welt die immer erneute Berührung mit möglichst reiner, Natur gebliebener Natur. Sie ist eine Grundsehnsucht Pechsteins; er findet annähernde Befriedigung zunächst in der relativen Unberührtheit der Kurischen Nehrung. In den Jahren 1908 bis 1912 verbringt er den Sommer fast regelmäßig in Nidden,



Max Pechstein. Russisches Ballett.

weniger als Gast denn als primitiver Mensch unter primitiven Menschen. Er lebt mit den Fischern, macht ihre Fahrten auf Haff und See mit, erlebt das Dasein nach den Übersteigerungen der großen Stadt wieder einmal in den erdnahen Formen engster Gebundenheiten. Zu den Blättern von Tanz und Varieté treten die Szenen vom Meer und Strand, Fischerköpfe und landende Boote: die Welt weitet sich wieder über Himmel und See. Die eingeborene Schwerkraft, die jede Seele braucht, erhält neue Nahrung: die gekräftigte Beziehung zur Natur wird, hier sinngemäß über das Leben hergestellt, im Bilde als Atmosphäre mehr denn als Thema fühlbar. Das bleibt das gleiche: Leben, das sich selbst so stark wie möglich ausdrückt.

Aus diesen Zeiten stammt die Folge der Fischerköpfe von 1911, unter denen sich ein paar der stärksten Holzschnitte Pechsteins finden. Fläche und Linie verschmelzen hier zu einer Ausdruckseinheit von einer bei aller Ruhe primitiv elementaren Kraft. Etwas von dem großen Bogen des Lichts am Meere leuchtet über den Landschaften aus dieser



Max Pechstein. Palau.

Zeit: die Vereinfachungen ergeben sich nicht mehr aus einem dekorativen Willen zum Stil, sondern ganz von selbst als Ausdrucksnotwendigkeit für das über wenigen großen Grundlinien aufgebaute Leben. Selbst Lebloses bekommt im Ausdruck etwas von der triebhaften Dumpfheit des Animalischen: die Welt, mit allen menschlichen Zutaten darauf wird als Einheit empfunden und projiziert. Der Holzschnitt-Zyklus der Badenden von 1911 hat etwas von dieser Atmosphäre mitbekommen, von dem Einswerden von Menschen, Dingen und Umwelt: man braucht nur die vielen früheren Aktkompositionen daneben zu halten, um den Unterschied zu erleben. Die Frauengestalten am Meer aus dieser Zeit, die Frauen im Boot gehen ebenfalls über das nur Bildhafte hinaus, werden ganz von selbst Sinnbilder dieses der Welt unendlich nah verbliebenen Lebenswillens zu zeugend wirkender Betätigung.

Die Graphik Pechsteins wirkt überhaupt, wenn man sie einmal als Ganzes an sich vorüberziehen läßt, wie ein immer neu einsetzender Gesang an die Frau. Sie ist wesentliches, immer wiederkehrendes Thema der Arbeit: selbst unter den Bildnissen stehen die weib-



Max Pechstein. Exotischer Kopf.

lichen an Zahl voran. In der Frau kommt er dem geliebten Leben am nächsten: in ihr und an ihr gewinnt seine Daseinsvision den reinsten Ausdruck. Der weibliche Akt schwebt überall auftauchend durch dieses Werk; Tanzende, Badende, Ruhende, Frauen und Mädchen, Mütter und Dirnen sind die natürlichsten sinnbildhaften Träger dieses Weltgefühls. Die treibende, zeugende, gebärende Kraft unvermittelten Seins, die er in sich und in den Dingen fühlt, tritt ihm in der Frau am stärksten entgegen. Er fühlt sie ebenso im Leuchten einer Landschaft, im Sprung eines Tänzers: hier aber spricht sie ohne Umweg zu dem Mann wie zu dem Künstler — und verlangt Gestaltung.

* * *

Bis 1913 geht der Reigen der Blätter ohne Unterbrechung: dann folgt eine Lücke von drei Jahren, aus denen nichts vorliegt. Im April 1914 ging Pechstein, einen lange gehegten Wunsch verwirklichend, nach den Palauinseln, kleinen, von Kultur noch un-



Max Pechſtein. Rückenakt.

berührten Inſeln in der Südſee, die damals in deutſchem Beſitz waren. Er ſcheute das Odium nicht, das ſeit Gauguin und Noa Noa auf einer ſolchen direkten Rückkehr zur Natur liegt: er folgte einer alten, von allem Literariſchen freien Sehnſucht nach unverfälſchtem Leben und nach Freiheit. Er fand, was er ſuchte; aber das Glück währte nicht lange. Wenige Wochen nach ſeiner Ankunft brach der Krieg aus: das Paradies verſank, und nach abenteuerlichen Fahrten durch japaniſche Gefangenſchaft, Penſionärsdaſein in Manila, amerikaniſche Großſtädte, gelangte er ſchließlich im Herbſt 1915 als Kohlentrimmer auf einem holländiſchen Dampfer nach Europa zurück und landete im Kriege. Das allgemeine Schickſal ergriff auch ihn: er wurde Soldat, kam nach dem Weſten und erlebte bis zum Frühjahr 1917 die üblichen Schickſale des deutſchen In-



Max Pechstein. Badende.

fanteristen. Um die Zeit gelingt es ihm frei zu kommen unter der ständigen Aussicht auf Wiedereingezogenwerden. Aber schon diese relative Freiheit wirkt wie eine ungeheure Entlastung: der abgerissene Faden wird rasch geknüpft und wieder aufgenommen, das Schaffen beginnt von neuem. Drei leere Jahre wollen nachgeholt sein, die gehäufte Fülle innerer Gesichte drängt zum Niederschlag.

Das Ergebnis dieser Arbeit von 1917 und 1918 rechtfertigt, wenn es dessen bedürfte, sowohl die Palaufahrt wie die Kriegsschicksale. Man hat vor den Blättern aus dieser Zeit das Gefühl, daß Pechstein in diesen harten Jahren zum reifen Besitz seiner selbst gekommen ist. Die Sehnsucht nach dem fernen Paradies ist nicht geschwunden, aber sie wird von einem auch um dieses Wissenden beherrscht: und das Chaos des Krieges mit Vernichtung, Tod und Leiden trifft einen männlich Gefestigten, der sich dem Schicksal sachlich entgegenstellt. Die Palaulithographien von 1918, mehr aus Erinnerung als aus



Max Pechſtein. Am Meer.

Aufzeichnungen gewachſen, ſind wie von leiſer Elegie umſchwebt; die zwölf Radierungen „Somme 1916“ ſind vielleicht die männlichſte Formung, die das Erlebnis des Krieges bisher gefunden hat. Ohne Klage und ohne Sentimentalität, ohne Pathos und doch zugleich ohne bloße Darſtellung ſind dieſe Blätter die vorläufig ſtärkſte ſachlichſte Geſtaltung jener Jahre. Am Bilde äußeren Geſchehens iſt hier ein Niederſchlag inneren männlichen Erlebens im Krieg gegeben, der in ſeiner konzentrierten Intenſität auch im Werke Pechſteins nicht viel ſeinesgleichen hat.



Max Pechstein. Am Tisch.

Man fühlt den inneren Wandel schon in der Form dieser späten Blätter. Die Bindung in die Fläche ist noch fester, straffer geworden: die Verfestigung der Erscheinung wird zugleich Form und Ausdruck. Diese Blätter sind irgendwie härter, in sich geschlossener; selbst wo sie auf Dekoratives angelegt sind, wie in den Exotischen Köpfen, leitet eine innere Strenge darüber hinaus. Der Reichtum der jungen Jahre ist Selbstbesitz geworden und Besitz der Welt: die Hand und die Dinge fügen sich in gleicher Weise. Der Organismus der Fläche bekommt etwas von latenter Geometrie: was die Bilder aus dieser Zeit von den früheren sondert, das immer Klarer-, immer Notwendigerwerden der Struktur aus der malerischen Vision heraus, ohne kompositionelle Anleihen, das tritt auch in den graphischen Arbeiten seit 1917 mehr und mehr zutage. Das Spiel der Flächen und der Linien, der Dialog von Schwarz und Weiß über das Stück Welt, das gerade zur Diskussion steht, ist einheitlich beherrschter Rhythmus geworden, in dem der Pulsschlag des Lebens, das ihn schuf, verstärkt und geklärt widerklingt. Auf früheren Blättern Pechsteins geht zuweilen mehr vor, das bewegte Leben der Fläche ist vielfacher, auch im Ineinander des Gegensätzlichen: in dieser zweiten Phase seines Lebens ersetzt der Wille zur zentrierten Einheit die Fülle durch ein Geistiges und damit Überlegenes.

* * *

Pechstein ist in erster Linie und vor allem Maler. Sein Erlebnis der Dinge geht über die Farbe: der ungebrochenen Sinnlichkeit seines Daseins ist sie das naturgegebene Medium der Selbstgestaltung. Die Umsetzung in Linie, in Schwarz und Weiß empfindet er instinktiv bereits irgendwie als Abstraktion und Zwischenschaltung. Es drängt ihn zuletzt auch im Graphischen immer wieder zur Farbe im direkten, nicht nur im vermittelten



Max Pechstein. Frank.

Sinne. Die symbolhafte Farbigkeit im schwarz-weißen Leben der Fläche empfindet er im letzten Grunde gewissermaßen als ein Vorstadium; wie einen Text, zu dem noch die Musik fehlt. So kommt er folgerichtig schon früh zu Versuchen farbiger Drucke, er fertigt farbige Holzschnitte und Lithographien, sucht Radierungen durch blaue oder sonstwie getönte Druckfarbe reicheres Leben zu geben. Und darüber hinaus reizt es ihn immer von neuem, wenigstens das eine oder das andere Blatt mit Farbe zu übergehen und so seiner Vorstellung zur endgültig greifbaren, nicht nur vermittelten Realität

zu verhelfen. Es gibt von sehr vielen Arbeiten Pechsteins, von Holzschnitten, Lithographien, Radierungen, handkolorierte Exemplare, auf denen das verhaltene farbige Leben des Blattes durch einen leichten Auftrag von Rot, Blau, Grün, Gelb oder wenigstens durch die gedämpfte Skala von Braun und Grün aus der Latenz zur Wirklichkeit erlöst ist. Die Reinheit der artistischen Form wird durchbrochen: der wesentliche Sinn der jeweiligen Vision, das eigentliche Ziel, wird in diesen handkolorierten Drucken zu erhöhter Wirklichkeit gebracht, von der aus das abstrakte Sinnbild in Schwarz-Weiß beim Rückblick nun seinerseits ein reicheres, bewegteres Leben bekommt. Die einmal empfundene Melodie über den Text klingt fort, auch wo man nur dem Text für sich allein begegnet. Und darüber hinaus geben diese farbigen Blätter sehr reizvolle Aufschlüsse über das eigentlich tragende Formgefühl, aus dem sie wuchsen. Man erlebt auch hier wie bei den Werken des Malers den Bildbau aus dem Erlebnis der Farbe. Das geometrisch Abstrakte, die lineare Struktur, hier schon aus dem Technischen heraus voranstehend, wird angesichts dieser der Vision am meisten angenäherten Blätter ebenfalls sekundär: über der flächig-linienhaften erwächst eine zweite, sinnlichere Bildform, gewissermaßen unabhängig vom Gegenstand. Zu der Form, die sich, mathematisch ausgedrückt, als Funktion von Linie und Fläche ergibt, stellt sich eine zweite, als Funktion der Farbe: die Zusammenhänge und Gegensätze zwischen dem abstrakteren graphischen Werk und der reinen Sinnlichkeit des Malers enthüllen sich in schöner Deutlichkeit.

Die Wiedergabe der hier abgebildeten Werke von Max Pechstein erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin.



Max Pechstein. Bogenschießende.

Der Bildhauer Herbert Garbe

Mit 10 Abbildungen *Von GEORG BIERMANN*

Brauchte es noch eines Beweiſes, um den Tiefſtand weſtlicher Kulturgeſinnung um die Wende des 20. Jahrhunderts deutlich zu machen, dann genügte ein Blick auf die Bildhauerei dieſer Zeit. Es mag beinahe allzubillig ſein, auf den Denkmälerwald zu verweiſen, der nicht nur bei uns, ſondern auch anderswo üppig emporwuchs, auf jene trüben Machwerke eines üblen Heroenkultes, die das Lieblingskind ſtaatlicher und höfiſcher Kunſtpflege waren, um zu ermeſſen, wie ſehr unſer Sinnen und Trachten ausſchließlich faſt in der vergänglichen Welt der Erſcheinungen wurzelte, wie ſehr die letzte Generation die Ehrfurcht vor dem Geiſte verlernt hatte. Wenn irgendein Gebiet der Kunſt den raſchen und konſequent ſich ſteigernden Prozeß des Zerfalls veranſchaulichen kann, dann die Geſchichte der Plaſtik vom Ende der Gotik bis auf die Gegenwart.

An dem Tage, wo die Scheu vor dem Göttlichen verebbte, um der Herrſchaft des Verſtandes Platz zu machen, wurde wie von ſelbſt auch der formende Wille des Bildners auf die Natur zurückgedrängt. Das gemeinſame Band, das einmal die drei Schweſterkünſte von Architektur, Plaſtik und Malerei in Einheit verbunden, ward gelöſt. Die Sonderexiſtenz der einzelnen Kunſtgattung begann und eine jede ſuchte auf ihre Weiſe dem Dienſt vor den Menſchen gerecht zu werden. Ein letztes Auflodern mittelalterlicher Verbundenheit, ein faſt extatiſcher Proteſt gegen die ausſchließliche Bejahung diesſeitiger Dinge noch im Barock, dann iſt der Abſtieg von der Höhe beſiegelt. In Thorwaldſens friſiertem „Chriſtus“ und dem Zuckerbäckerwerk der Danneckerſchen „Ariadne“ etwa — um zwei Werke zu nennen, die nicht einmal ſo ſchlimm ſind wie das meiſte, was ſonſt noch in der gleichen Zeitſpanne entſtand — erkennen wir mit grauenvollſter Deutlichkeit den unerhörten Abſtand deſſen, was einmal war, von dem, was noch kommen ſollte.

Iſt es angeſichts der hiſtoriſchen Belege aus drei Jahrhunderten etwa nicht gerechtfertigt zu behaupten, daß die abendländiſche Kultur in dieſer Epoche eine Bildhauerkunſt überhaupt nicht mehr beſeſſen hat! Iſt es zuviel geſagt, wenn man feſtſtellt, daß ſelbſt ſolche Werke, die nach äußerer Form und techniſcher Vollendung vielleicht Lob verdienen, mit Kunſt nichts, rein gar nichts zu tun haben! Daß der „klaſſiſche“ Menſch niemals Schöpfer im höchſten Sinne ſein konnte, weil er erdgebunden, nur der Herrſchaft des Verſtandes untertan geweſen iſt. Daß der Rationalismus der Todfeind aller Kunſt genannt werden darf, ſofern wir mit Recht unter „Kunſt“ eine reine Angelegenheit des Geiſtes bezeichnen. Würden ſelbſt die Werke der Vergangenheit, auf die es in dieſem Zuſammenhang allein ankommt, nämlich die Wunder Indiens und Ägyptens, nicht Beweiskraft genug beſitzen, dann müßte uns der primitivſte Bildner unter den Südſeeinſulanern überzeugen, daß Kunſt allein den Aufſtieg des Menſchen zu Gott bedeutet. Daß ohne kosmiſche Ergriffenheit vor dem Antlitz des Unerforſchlichen ein Künſtler in ſeinem Werk niemals jenen äußerſten Punkt erklimmt, wo dieſes ſelbſt zum zeitenloſen Symbol auswächſt. Allzulange iſt der Künſtler den Weg des Diesſeitigen gegangen, von der ſinnlichen Erſcheinung der Welt allein geſpeiſt worden. Allzu ſklaviſch folgte er nur den Lehren der Natur, um die innere Exiſtenz des Seeliſchen vollends zu vergeſſen. Nach Leſſings Terminologie und Winkelmanns Theoretik ſchien der Weg zur Umkehr für den Bildhauer des 19. Jahrhunderts auf immer verrammelt und es braucht kaum noch geſagt zu werden, daß die Akademien ihrerſeits den völligen Bankrott vollendeten.

Wie lange dieser Zustand noch gedauert haben könnte, wenn nicht endlich von außen her die gewaltsame Zertrümmerung eingesetzt hätte, dies auszudenken, schaudert jetzt die Phantasie, so wenig den meisten unter uns vorher der Jammer unserer geistigen Verfassung zum Bewußtsein gekommen sein mag. Heute beginnen wir sehend zu werden. Eine neue Sehnsucht durchbebt die Welt. Völker, gestern noch in sinnlosem Kampf ineinander verbissen, strecken sich, Versöhnung suchend, die Hände entgegen. Wieder will der Geist die Materie überwinden und urchristliche Selbstverständlichkeiten, in neue Form geprägt, suchen letzte Gemeinsamkeiten des Geistes. Der Künstler aber, wieder entzündet vom heiligen Feuer, ist der Wegweiser, Inkarnation alles Ringens um ferne Ziele, Horcher in die Zeit hinein und ihrer eigentlichen Wesenheit, die hinter den Geschehnissen des Tages noch halb verborgen ruht. Der Prozeß einer ungeheueren Umwertung aller Werte hat begonnen. Der totgeglaubte Osten ist wieder auferstanden und übergießt mit roter Morgensonne die grauen Gefilde der zusammengebrochenen abendländischen Welt. Vermessen, heute schon zu sagen, zu welchen äußersten Fernen diese Revolution der Geister einst hinführen wird. Fest steht nur die Tatsache, daß wir uns erst am Anfang einer Bewegung befinden, die diesmal vor den Grenzen von Ländern und Erdteilen selbst nicht zum Stillstand kommt. Der Wille nach Erneuerung ist allen Geistigen gemeinsam, zutiefst ist er aber im Künstler verankert, der sein Werk zum Gleichnis formen möchte, das eruptiv von innen heraus, symbolhaft erfaßt, Letztes veranschaulichen soll.

Wer die neue Plastik dieser Zeit verstehen will, muß zuerst daran denken, daß sie jede Verbindung nach rückwärts jäh durchbrochen hat. Selbst der Impressionismus eines Rodin erscheint uns heute nur als Episode, von der aus keinerlei Beziehung zu dem Werk unserer Jungen besteht. Dagegen ist Archipenkos Schaffen, gleichnishaft in die Zeit gestellt, das gigantische Werk eines wirklichen Wegbereiters, so weit entfernt es auch noch von kosmischer Erfüllung sein mag. Aber dennoch versucht gerade sein „Kubismus“ äußerste Loslösung von aller materiellen Gebundenheit, höchste Steigerung im rein Metaphysischen durch Befreiung von jedwedem dreidimensionalen Schauen. Seltsam und bedeutsam zugleich, daß ähnlich wie Chagall der Maler auch der Plastiker Archipenko ein Russe ist, der im Geiste einer zukünftigen Synthese von Osten und Westen beispielhaft vorangeht. Leicht zu verstehen auch, daß, zumal auf dem Gebiete einer in ihren Mitteln so durchaus materiell bedingten Kunst, wie es die Plastik ist, zuerst rein technisch die Überwindung stofflicher Begrenztheit versucht wurde, ein Bemühen, das noch lange nicht an die Grenzen äußerster Möglichkeiten vorgestoßen ist. Aber daß überhaupt der Versuch unternommen wird, auch dem plastischen Vermögen als solchem neue Zielrichtung zu geben, beweist, wie sehr der Künstler von heute die Vergangenheit überwunden hat, ohne ihre Größe da, wo sie über die Grenze der Zeit hinauswuchs, zu verkennen. Der deutsche Künstler, teilhaftig der in der Rasse seit Jahrhunderten aufgespeicherten und noch immer latenten Energie, Rückwärtiges, das zur Anbetung ruft, nicht nur liebend zu umfangen, sondern mit einem Blutstrom seiner Seelenhaftigkeit zu durchtränken, um es täglich aufs neue zu erleben und in den Strudel eigenen Seins einzubetten als Mittel innerer Erhebung, ist stärker in dem Banne seiner Überlieferung befangen als jene Neuschöpfer aus dem Osten, die unbelasteter von Tradition dem Neuland kühn entgegenschreiten. Für den deutschen Bildhauer zumal, der erst durch Opfer sich von jener letzten künstlerischen Weltanschauung losgekauft, die eigentlich ja keine war und sich dem jungen Tag der Freiheit nun verbunden fühlt, gibt es ein Beispiel, einen Auftrieb seiner Kräfte, ein höchstes Ideal für Formgefühl und immaterielle Schönheit in unbegrenzten Möglichkeiten, die einmal bestand, als das Bild-

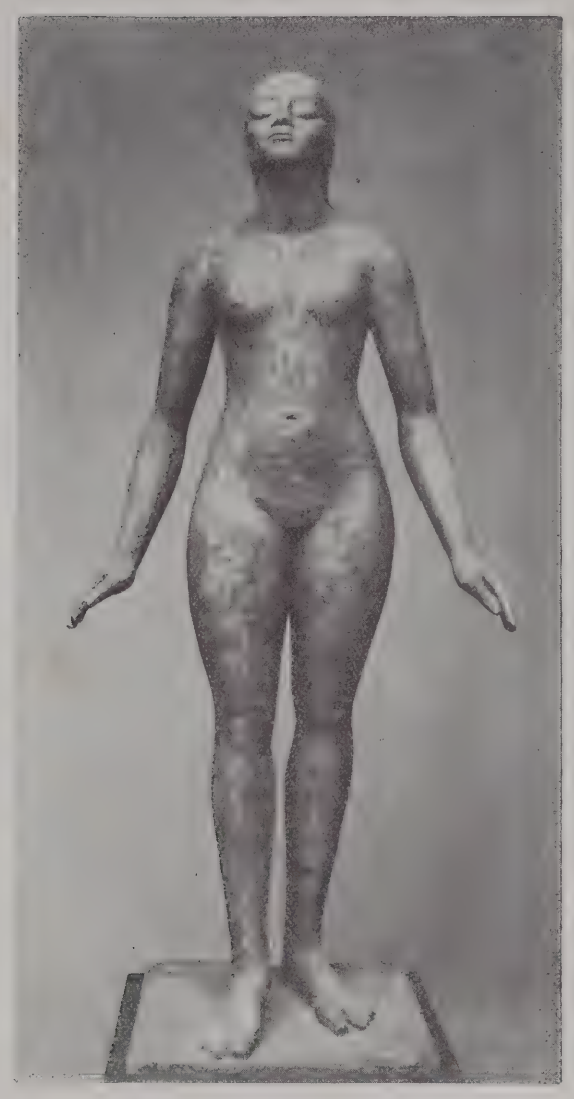


Abb. 1. Herbert Garbe. Wandlerin. 1918.

werk nichts als Gefäß der göttlichen Idee gewesen ist. Dergestalt sieht er es an seinen Domen, im Halbdunkel der Kapellen, gliedhaft angeschmiegt an Pfeilern, die dem Unendlichen sich nähern möchten. Nicht in der Beschränktheit erdgebundener Dogmatik, der fast zum Trotz die Dome wuchsen, erlebt er das Wunder seiner Gotik, sondern in dem Aufstieg zum Symbol des Ewigen. So gering auch die Mittel waren, über die der Steinbildhauer oder Bildschnitzer jener Zeit verfügte, so sehr das Material selbst dem höheren Drange Grenzen zog (wie es heute noch der Fall ist und immer sein wird), so reich gefüllt mit inneren Gesichten verließ der Block dennoch die Werkstatt seines Meisters, wenn er bewußte Form geworden war. Die Schönheit der gotischen Welt spottet allen diesseitigen Vergleichsmomenten, weil sie einzig göttlich ist. Nicht Vergänglichkeit ist Sinn des bildnerischen Gestaltens sondern die Ewigkeit. Nicht die Welt und das in ihr herrschende Ich mit seinem Gebundensein an Zufall und Moment, nicht

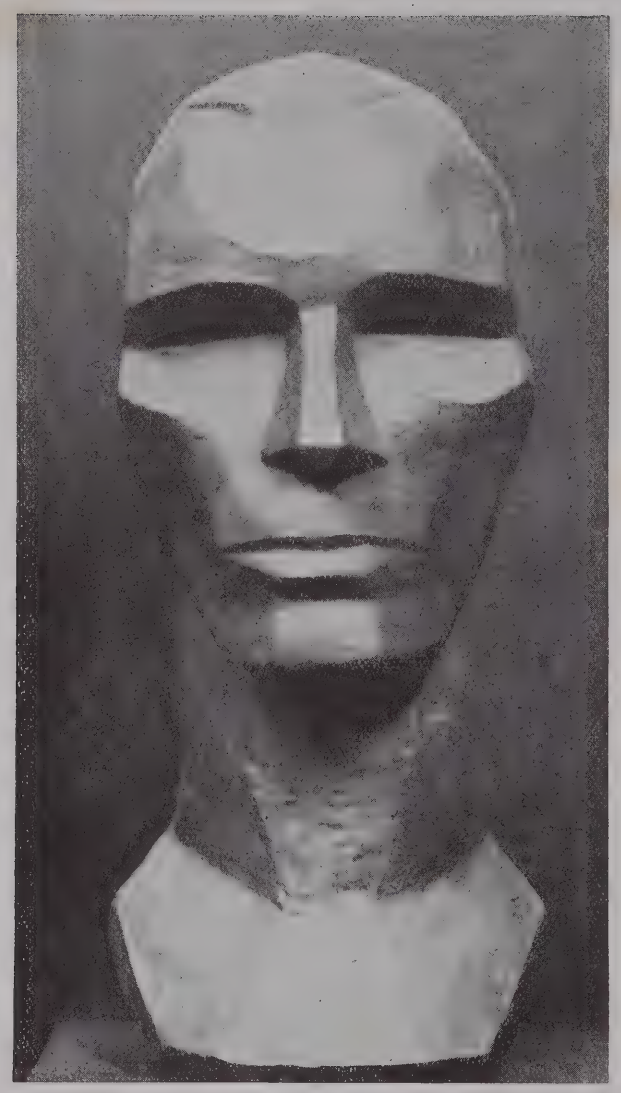


Abb. 2. Herbert Garbe. Porträt Lätk. 1919.

die Natur in ihrer bloßen Spiegelung im Auge ist Zweck und Inhalt dieser Kunst, sondern Freiheit und Unsterblichkeit — in der geistigen Vermählung mit Gott — suchen letzte Ausprägung in der Form, die zur Überwindung der Materie führt.

Nie wird der Deutsche in einer Zeit, die wieder zum Geiste hindrängt, loskönnen von den Wundern seiner gotischen Welt. Mögen ihn auch noch so sehr die bildnerischen Herrlichkeiten des Ostens überströmen, die übrigens in der metaphysischen Zielrichtung als Ausdruck einer universalen Gemeinschaftsidee den gleichen Tendenzen entwachsen sind, die Sehnsucht lenkt ihn am stärksten immer zu den Quellen zurück, die seinem eigenen Wesen am nächsten liegen. Denn diese Offenbarungen, so sehr sie dem oberflächlichen Betrachter auch als Zweckkunst im Dienste der mittelalterlichen Kirche erscheinen mögen, haben mit der Glaubenslehre nichts gemein. Diese nämlich ist reines Menschenwerk und trotz aller Symbolik die Resultante eines rein verstandesmäßigen



Abb. 3. Herbert Garbe. Kleine Gruppe „Eros“. 1919.

Denkens und menschlichen autoritativen Willens. Der Künstler aber, der zwar seine Motive dem Legendenkreis und der heiligen Schrift entnahm, wuchs in dem intuitiven Drang seines Gefühles über die zeitbegrenzte Dauer kirchlicher Lehren und Vorstellungen hinaus, indem er ewige Wahrheit in die Form zeitenlosen Symbols umprägte.

Will man, von solchen Gedanken geführt, dem Werk eines unserer Jungen nahekommen, der vielleicht unter den lebenden deutschen Bildhauern sich am engsten mit dem Geiste der Gotik (diese nicht als Stil, sondern lediglich als Ausdruck seelischer Kräfte verstanden) berührt, dann muß daran erinnert werden, daß die Bildhauerkunst jener Zeit auch im rein Technischen vorbildlich für die Entmaterialisierung des Stoffes gewesen ist. Beinahe ist es überflüssig zu erwähnen, daß Stein immer Stein bleibt, so sehr ihn auch der Meißel des Bildners zur höheren Formidee umgestalten mag, daß jedes Material, ob Stein oder Holz (um diese handelt es sich damals wie heute zumeist, da sogenannte Gußverfahren immer mehr oder weniger mechanische Reproduktionen nach dem Modell sind) in sich Grenzen und Bedingtheiten besitzt, die der wirkliche Künstler respektieren muß, da sie ihm in der Formausprägung Ziel, in der metaphysischen Umdeutung seiner Idee gewisse natürliche Schranken setzen. Die Sehnsucht des echten Bildners aber wird immer dahin gehen, letzte Synthese aus Material und intuitivem Wollen zur Wirklichkeit erstehen zu lassen. Für ihn ist das Material gewissermaßen

Urstoff zur Verdeutlichung seines seelisch-geistigen Dranges nach höherer Gestaltung. Ein Stein, der als roher Block empfangen, Zeugung als plastisches Werk werden soll, trägt in sich alle Bedingtheiten des Meißels als Mittel der Formprägung. Das Holz, vielleicht bei einer größeren Gruppe aus Einzelteilen zusammengefügt, ist dennoch auf die Arbeit des Schnitzmessers eingestellt, soll es mit der schöpferischen Idee zur inneren Harmonie verschmelzen. Daraus erhellt, daß jedes Material in sich nach seiner besonderen Art bestimmte plastische Gesetze verschließt, die nirgends so sinnfällig zutage treten, als wenn wir den primitiven Künstler am Werke sehen. Diese wundervolle Primitivität in den technischen Mitteln aber ist Gemeingut aller großen Kunst in Vergangenheit und Gegenwart.

Herbert Garbe beweist in seinem bisherigen Schaffen, daß ihm diese lapidarsten Voraussetzungen für bildnerische Gestaltung, die die Kunst seit jenem Abstieg von der Höhe der Gotik bis zu dem völligen Débâcle am Tage der großen Zeitenwende überhaupt nicht mehr gekannt hat, beinahe instinktiv bewußt geworden sind. Sein Werk ist Einfühlung in das Material, so ekstatisch gerade in seinen letzten Arbeiten der seelische Drang um Ausdruck und neue Formgebung ringt. Wie ihm die Akademie nichts, das Handwerk dagegen alles gegeben, so ist auch sein Schaffen mit natürlicher Konsequenz zutiefst im Material selbst verankert. Hier haben wir den Bildhauer und Bildschnitzer in reinster Prägung. Wie ihn der Funke des Schöpferischen berührt und ergreift, steht bereits die sinnliche, von innen herausgeborene Form, die der Besonderheit technischer Voraussetzungen erwuchs, vor seinem geistigen Auge. Dies zu erklären, ist eine nähere Analyse seiner Arbeiten gerade aus den letzten Jahren besonders instruktiv.

Am Anfang seines Schaffens steht noch die Auseinandersetzung mit der Natur. Aber schon in der frühesten seiner Arbeiten, der „tragischen Gruppe" von 1912, ist die letzte Entwicklung aus den Jahren 1919 und 1920 klar vorausgedeutet. Die plastische Einstellung geht bereits hier auf die Einansicht, die eigentlich alle großen Epochen der Bildhauerei konsequent befolgt haben, weil sie naturbedingt dem Handwerk des Bildschnitzers und Steinhauers am meisten adäquat ist. In dieser besonderen Einstellung tritt zudem das Moment für die architektonische Bedingtheit klar zutage: Plastik im Dienste der Architektur oder als notwendiger Teil derselben ergibt in höchster Ausprägung das Gesamtkunstwerk. Auch in anderen Werken der Frühzeit wie der edlen Halbfigur der „Krugfrau" 1913, die ihre starke Anlehnung an das hohe Beispiel der ägyptischen Kunst nicht verleugnet, ist das Prinzip der Einansicht durchgeführt. Dagegen ist die „Wandlerin" von 1918, die ähnlich das Motiv des Schreitens noch einmal aufnimmt, durchaus frei und selbständig erfunden und ganz erfüllt vom Geist der eignen Zeit (Abb. 1). Dieses Verlangen nach einer in der Zeit verwurzelten und durch sie bedingten Form führte zu den Schöpfungen der „Aufschauenden" von 1917, die bei erdhaft breiter Lagerung ein Aufwärtsklingen und Sehnen, dem Geist der Gotik nah verbunden, zum Ausdruck bringt, ferner zu dem „Saulus" von 1918, mit dem Garbe noch einmal die Auseinandersetzung mit der Natur vollzieht. Aber hier wird auch der Zwiespalt evident, der dem Ringen nach einfachster Form im Kampfe mit dem Ausdruck der Bewegtheit erwuchs. Man empfindet deutlich das heiße Bemühen des jungen Bildners, die für Ewigkeit gegründeten Gesetze der Statik der Bewegung untertan zu machen. Aus dem gleichen Verlangen heraus entstand sodann die wundervolle kleine Gruppe „Eros" 1919, die dreidimensional zur Rundgruppe erweitert, nur noch Bewegung in einem großen freiklingenden rhythmischen Schwung zusammenfaßt (Abb. 3). Vielleicht sind hier Archipenkos frühe Arbeiten nicht ganz ohne Einfluß gewesen. Trotzdem bedeutet gerade diese Gruppe ein neues Formerlebnis, das im Gegensatz zu der früheren Orientierung auf die Dreiheit Höhe, Tiefe und Breite hinzielt und in weiteren bildnerischen Schöp-



Abb. 4. Herbert Garbe. Blaue Gruppe. 1919.





Abb. 5. Herbert Garbe. Holzgeschnitzte Gruppe „Eros". 1919.

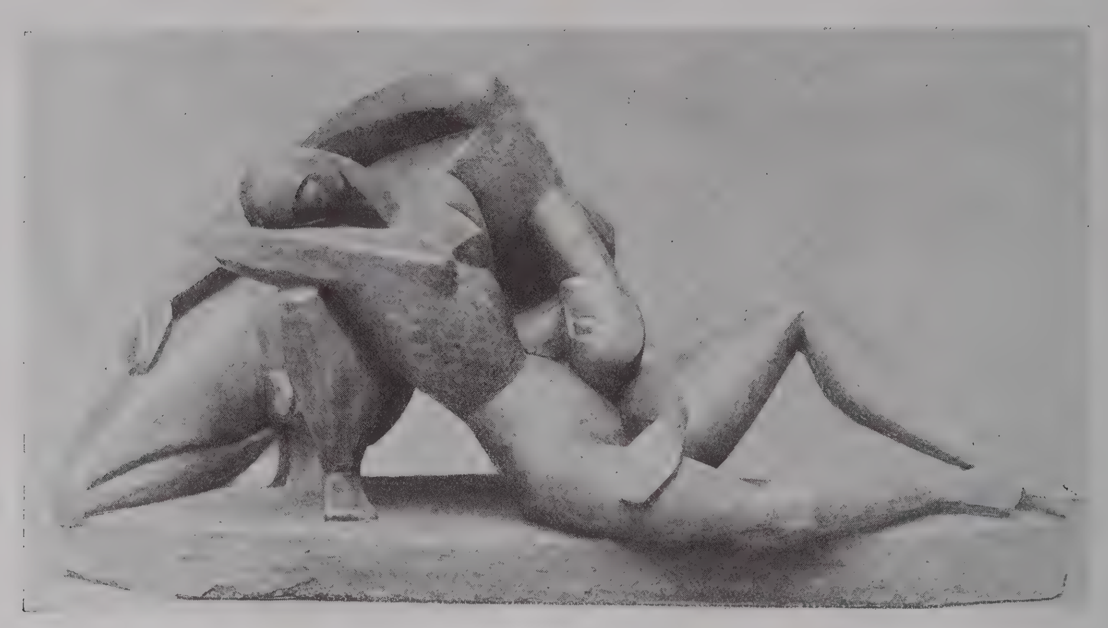


Abb. 6. Herbert Garbe. Gruppe „Schlaf“. 1919.

fungen noch eine künstlerische Steigerung erfahren sollte. Schon diese Erosgruppe ist Einfangen des Raumes durch die Form. Die „blaue Gruppe“ aus dem Anfang des gleichen Jahres zeigt dieses neue künstlerische Wollen noch intensiver (Abb. 4): Der Raum, eingefangen durch die vom Licht belebte Form gibt prachtvollen dreidimensionalen Klang, der durch das Gesetz des Rhythmus gebunden und dauernd gemacht ist. Chronologisch gesehen, nimmt sodann das nächste Werk, die große holzgeschnitzte Erosgruppe 1919 das Motiv der früheren kleinen Gruppe noch einmal auf, mit dem Unterschied, daß diesmal die Einstellung des Bildschnitzers dem dreidimensionalen Wollen wesentlich anderen Akzent verleiht (Abb. 5). Dennoch leitet diese Arbeit ähnlich wie die prachtvolle Horizontalgruppe „Schlaf“ 1919 (Abb. 6) erst zu den letzten Werken einer nächsten Stilepoche über, bei denen einzig der Wille und die Liebe zum Schnitzmaterial die Formengebung an sich bedingen und ihre Ausdehnung im Raum so knapp als möglich bemessen. Aber der künstlerische Ausdruck selbst steigert sich damit zu höchster Eindringlichkeit. Diese Werke einer nur auf die Wesenheit des Ewigen eingestellten Ausdruckskunst, die sich zu letzter bildnerischer Freiheit vergeistigt, sind intuitiv aus dem Gefühl des Bildhauers und Holzschnitzers geboren. Die Gruppe des Todes I. Fassung ist fast zur Fläche gewordene Plastik, Architektur im höchsten künstlerischen Sinne (Abb. 7). Durch diese Knappheit der Tiefendehnung, durch die Einfachheit der Form wird der Ausdruck vollends Vision und Ekstase. Ergreifend wie hier das Symbol des Todes Inkarnation geworden, wie auch der Schmerz — verkörpert in dem in Schmerzen Tragenden — monumentale Ausprägung gefunden hat. Von diesem Werk führt der Weg direkt zurück zur frühen tragischen Gruppe von 1912. Aber um wieviel gereifter in Ausdruck und Form ist dieses letzte Werk! In den Gegensätzen von Starrheit des Todes und schmerzdurchglühtem Leben enthüllt sich kosmisches Gleichnis. Durch den Parallelismus im Aufbau gewinnt der seelische Ausdruck unerhörte Steigerung. Ähnlich gefühlt und gesehen ist auch die II. Fassung der Gruppe vom Tode, die zwar in der Anlage um eine Figur erweitert ist, auch eine andere Führung der Linien verrät, aber



Abb. 7. Herbert Garbe. Gruppe des Todes. (1. Fassung.) 1919.

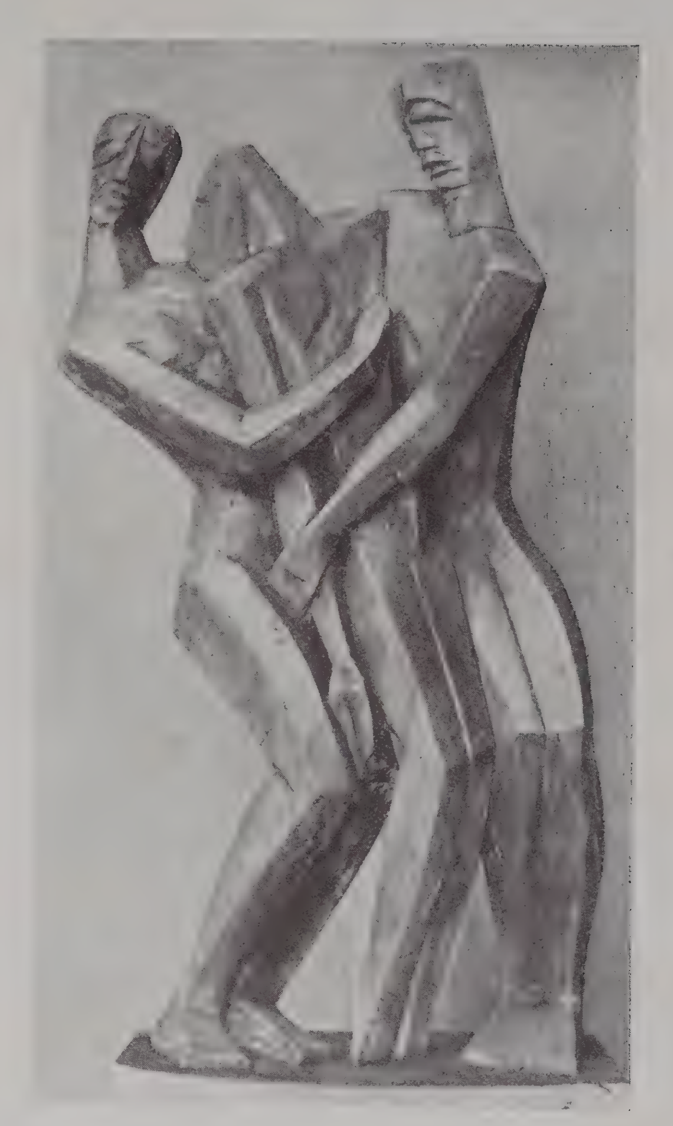


Abb. 8. Herbert Garbe. Gruppe des Todes. (2. Fassung.)



Abb. 9. Herbert Garbe. Zweieinheit.

doch aus den gleichen Grundgesetzen heraus entstand (Abb. 8). — Das heiße Bemühen Garbes, seelische Dinge in höchste künstlerische Form auszuprägen, ließ sodann das Werk „Die Zweieinheit“ zu einem Symbol auf die Zusammengehörigkeit zweier Menschen erstehen, die durch Gesetz der Schöpfung miteinander verbunden, letzte Einheit im Eros und Geiste sind. Dieses Miteinanderverbundensein zweier Menschen, die aus dem gleichen Urstoff geboren, miteinander und durcheinander das Leben zu tragen haben, ist ewiges Gleichnis auf die Erdgebundenheit des physischen Seins, aber auch auf den Auftrieb der Seelen zur Höhe Gottes. Rein Metaphysisches scheint in Rhythmus und Gehalt Abstraktion geworden (Abb. 9). Endlich die „Aufwärts“ genannte Figur (vorläufig Garbes letzte Arbeit aus dem Jahr 1920), die die Erscheinung eines Redners



Abb. 10. Herbert Garbe. Aufwärts. 1920.

oder Volksführers in Ekstase und Qual emporschnellen läßt. Erinnerung an die Märtyrer der Revolution war vielleicht Anlaß, dem unerbittlichen Suchen nach Wahrheit einen beinahe körperlosen Ausdruck zu formen. Hier wird die „gotische" Seele des Künstlers noch einmal in schlackenloser Reinheit offenbar (Abb. 10).

Wohin von hier aus die Entwicklung weiterführt, das voraus zu sagen, dürfte schwer sein. Wer sich aber tief in das Wesen dieses Schöpfers hinein versenkt, die Glut dieser Künstlerseele empfindet und seinen Drang nach formalem Erlebnis zu werten vermag, dem wird es leicht offenbar, daß hier die Sehnsucht nach der Architektur, nach dem zusammenfassenden Kunstwerk ähnlich den Domen der Gotik, mächtig nach Erfüllung drängt. Garbe ist wie nur wenige bildhauerische Kräfte dieser Zeit berufen, in der Gemeinsamkeit mit dem kongenialen Baukünstler das große Gesamtkunstwerk der Zukunft zu schaffen.

Die junge französische Malerei

(Die letzten Pariser Ausstellungen: „La jeune peinture française“ / Die Kubisten bei Rosenberg / Gimmi und Coubine in der Galerie Weill)

Mit 3 Abbildungen *Von ADOLPHE BASLER*

Seit der Ausstellung der „Indépendants“, die in diesem Jahre im Grand Palais zu sehen war, und die sämtliche Strömungen der neuen Malerei in tausenden der ausgestellten Bilder zur Schau brachte, hat sich eine neue Künstlergruppe mit Ausschluß aller Nichtfranzosen gebildet. „La jeune peinture française“ (dies ihr Name) hat immerhin für einen Ausländer eine Ausnahme zugestanden — doch nur für einen Verstorbenen. Dem Italiener Modigliani hat man eine Nachlaßausstellung eingeräumt.

Die Kubisten, mit Ausnahme von Braque, haben hier nicht ausgestellt. Alle anderen Richtungen seit Bonnard und Matisse bis zu Derain waren reichlich vertreten.

Unter dem Patronate von zwei großen Toten stand diese Ausstellung: Cézanne und Renoir, ein jeder durch ein Meisterwerk vertreten. Dieser Salon nun, der alle jungen französischen Maler in sich vereinigt, deren künstlerische Bestrebungen durchaus als antiakademisch und antioffiziell gelten, wirkt trotz alledem als eine Art „Salon des Artistes français“[1] — trotz und gegen alle seine Prinzipien. Durch sein Zustandekommen allein und durch den Nachhall, den er gefunden hat, erbringt er den Beweis, daß der Geschmack des französischen Publikums — aller sogenannten revolutionären Kunst seit langem feindlich gesinnt — sich allmählich anzupassen beginnt. Ob das nun die unmittelbare Wirkung des Krieges ist, ob es eine Folge der Vermögensverschiebung ist, die in der letzten Zeit vielfach in die Taschen hominum novorum glitten, sei dahingestellt — die Tatsache steht fest, daß Bilder, kämen sie nun aus der Schule der Impressionisten, der Fauves, selbst der Kubisten — Bilder, die vor wenigen Jahren zum Export allein verurteilt waren — jetzt in den zahlreichen französischen Kollektionen ihren gebührenden Platz finden.

Ja noch mehr: Bilder der impressionistischen Richtung sind bereits der Typus einer offiziellen Malerei geworden, während die Malerei der Fauves, der Expressionisten, ja selbst die der Kubisten niemand mehr durch ihren starken, oft gewaltsamen Ausdruck oder durch den Umsturz aller Konvention verletzt.

Für alles gibt es Liebhaber; auch die Kritik, noch vor dem Kriege von schroffer Abneigung gegen alle Kunst der Fauves oder der Kubisten, beginnt sich zu interessieren und kommentiert oft mit viel Klugheit (so J. E. Blanche, so Vauxcelles) die Bestrebungen und Ziele der neuen Malerei. Durch den ständigen Anblick der Bilder eines Matisse, Picasso, Derain oder Braque hat man sich eben eingewöhnt.

Doch eines ist sonderbar und eigen diesem Lande der Malerei: Mag eine Formel noch so verführerisch sein, mag eine Schule noch so vielverheißend sich entwickeln, immer findet sie auf ihrem Wege ihre Reaktion. Daher rührt auch diese seltsame Vitalität — die Vorherrschaft eines gesunden Geistes — der endgültige Sieg der Raison. Der Verwirrung durch alle die unzähligen Versuche einer neuen Ästhetik und diesem ganzen Chaos der Ideen, die bis 1914 die Köpfe der Maler bestürmten, jenen, die sich teils um Derain, teils um Picasso oder Braque scharten, mußte notgedrungen eine Herr-

[1] Der „Salon des Artistes français“ ist der offizielle Salon, der alle akademische Kunst vereinigt.



Matiſſe. Portrait.
(Jeune peinture française.)

ſchaft der Vernunft ihr Ziel ſetzen — wie ſie dieſem Lande eines Fouquet, Pouſſin, Ingres oder Cézanne ganz eigen iſt.

Dieſe kleine Einführung — ſo allgemein ſie auch gehalten ſei — erſchien mir angebracht, um den Gegenſatz zu erhellen, der zwiſchen den Beſtrebungen hier und der ſogenannten expreſſioniſtiſchen Bewegung beſteht, die in Deutſchland ihre Blüte treibt.

Die „jeune peinture française“ zwar — die auch von Derain kaum Vollwertiges zeigt — bot nicht das erforderliche Material, um die eingangs von mir gemachten Erwägungen hinreichend zu illuſtrieren. Gerade im Kreiſe um Derain finden ſich nur jene Ideologen der neuen franzöſiſchen Malerei, die wie ein André Lhote alle dieſe Fragen zur leidenſchaftlichſten Diskuſſion bringen — hier gärt der ganze Entwicklungsprozeß der Malerei ſeit Matiſſe. Wir folgen mit Intereſſe Lhote, der in der „Nouvelle revue française“ die neuen Erſcheinungen in der Malerei kommentiert oder Derain, der in unbündigen Geſprächen die Tiefen der Malerei in einer Weiſe zu ergründen weiß, die lebhaft mit der Art kontraſtiert, in der vor Jahren noch Poeten wie Apollinaire z. B. darüber ſpieleriſch zu charmieren wußten.

So ſtehen hier auf der einen Seite Derain, die Kubiſten und die Nachkubiſten — auf der anderen Matiſſe. Eine Frage drängt ſich auf: Gehört Matiſſe mit zu der jungen franzöſiſchen Malerei oder iſt er als Zeitgenoſſe von Bonnard und Vuillard noch einer von den Nachimpreſſioniſten.

Die Argumente, die Lhote anführt, um Matisse zu bekämpfen, entstammen nicht immer der Rüstkammer reiner Kritik — Lhote ist wie die Mehrzahl der Jungen, die zwischen Derain und den Kubisten schwanken, Eklektiker.

Ich sehe das Problem so: Seit dem Auftreten der Fauves ist die Unklarheit zwischen Tafelbild und dekorativer Flächenkunst nur noch gewachsen. Matisse und Braque gehören derselben Familie an — sie trennt nur die Altersklasse. Beide sind geborene Flächenkünstler (decorateurs). Matisse, der ältere, fand gestützt auf den Impressionismus eine ganz neue Ausdrucksform. Seine Bilder atmen ihren eigenen Charme — ihre Leichtigkeit. Seine Phantasie wirkt ganz außergewöhnlich. Aber Matisse, dieses stärkste Temperament der Modernen, spricht eine Sprache, die am allerwenigsten der Tradition angehört. Ein Bild von ihm hat durch das außerordentliche Raffinement, durch seine bis zum Paroxismus gesteigerte Ausdrucksschärfe mehr Zeitgeist in sich als die revolutionären Bilder der Kubisten. Man könnte kaum ein Bild Matisses neben Courbet hängen, den er selbst über alles bewundert. Dafür könnte ein Bild, das im Sinne Derains gemalt ist, oder die kubistische Transposition eines Picasso ruhig im Louvre hängen — nicht allein neben Courbet — selbst neben den ganz Alten.

Ich wage zu behaupten, Matisse ist der einzige wirklich neuartige Maler, der ein Bild durch Auflösung aller Elemente, die ein Bild erfordert, zu realisieren weiß. Eine Form besteht bei ihm nur noch durch den Rapport zu einer anderen — eine Farbe leuchtet nur durch die andere. Weder das Sujet noch die Zentralisation einer Komposition besteht für ihn. Sein Bild strahlt, atmet die Luft seiner Lebensfreude — es fesselt durch den ihm ureigenen Symbolismus. Allein seine Ästhetik steht näher dem Kunsthandwerk von Aubusson oder dem von Beauvais als den Schönheitsbegriffen eines Renoir oder Courbet. In diesem Sinne nähert sich Braque so stark an Matisse. Braque in seiner kubistischen Einstellung versuchte seinerseits Verfahren, die der Werkstatt des Zimmermalers entnommen sind, in der Tafelmalerei zu verwerten. Seine Distinktion verstand es, mit feinem Takt und außerordentlichem Maßhalten von diesen Elementen Gebrauch zu machen. Im Grunde war dies eine Frage einer Neubereicherung des Metiers — und man könnte die wahre Bedeutung der Kunst in der Vollkommenheit der Anwendung ihrer Ausdrucksmittel erkennen.

Nähert sich nicht Braque in seinen kubistischen Transpositionen jenen Kunsthandwerkern von Beauvais, die in ihrer Art gleiche Meister waren wie die Pompejaner? Unter Ludwig XV. hätte wohl ein Matisse die Manufaktur von Aubusson geleitet — ein Braque unter Ludwig XVI. die von Beauvais. Eine solche Evolution der Malerei, die ein Jahrhundert hindurch, seit Ingres und Delacroix über Corot, Daumier, Courbet bis auf Cézanne und Renoir nur durch ihre innere Intensität bestand, ist ganz normal. Sie mußte notwendigerweise zu einer dekorativen Ausdrucksform gelangen und Matisse und Braque scheinen mir schlagende Beweise dafür. Wenn Picasso vor kurzem noch sein Heil in einer Anlehnung an Ingres und David suchte, geschah es, zweifellos um dem Dämon des Dekorativen zu entgehen, der alle Maler der jungen Schule zu verlocken sucht.

Derains großer Erfolg rührt wohl daher, daß er, der Tafelbild und dekorative Malerei in gleicher Weise meistert, frühere Irrtümer erkannt hat und heute (tiefer als Matisse in der Tradition fußend) eine Ausdrucksform gefunden hat, die die Tiefe inneren Gehalts keinem äußeren dekorativen Reiz mehr opfert. Ob zwar nicht immer ganz und gar ihm eigen, hat auch Derain unbestritten viel Charme. Er scheint mir der Erbe der ganzen französischen Malerei.



André Lhote. La convalescente.
(Jeune peinture française.)

Selbst der Vorwurf eines Eklektikers blieb ihm nicht erspart. Allein er ist der starke Sprosse eines Geschlechtes, der die Elemente des Schönen packt, wo immer sie ihm begegnen und sie verbraucht.

Was wäre da noch von den anderen zu sagen, die in der „jeune peinture française“ ausstellen — sie sind zweifellos alle geschickt. Vlaminck, stets von gleichem Charme in seinen Landschaften, Utrillo, der Dichter des Montmartre, den man gerne mit Jongkind vergleicht oder mit Michel, dem Montmartremaler zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Suzanne Valadon, deren Zeichnung von gleicher Schärfe ist wie die ihres Lehrers Degas — und alle die „Jungen“ von 20, 40 und 50 Jahren wie Lhote, Marchand, de Segonzac, Favory, Simon Lévy, Bischoff, Utter — sie alle haben sich eine Ausdrucksform zurechtgelegt, in der sie mehr oder weniger fesselnd ihre Sprache sprechen.

Die Nachlaßausstellung Modiglianis zeigte uns den frühverstorbenen Italiener, der mit dem unbestreitbarem Talente eines Bildhauers bemüht war, Maler zu sein.

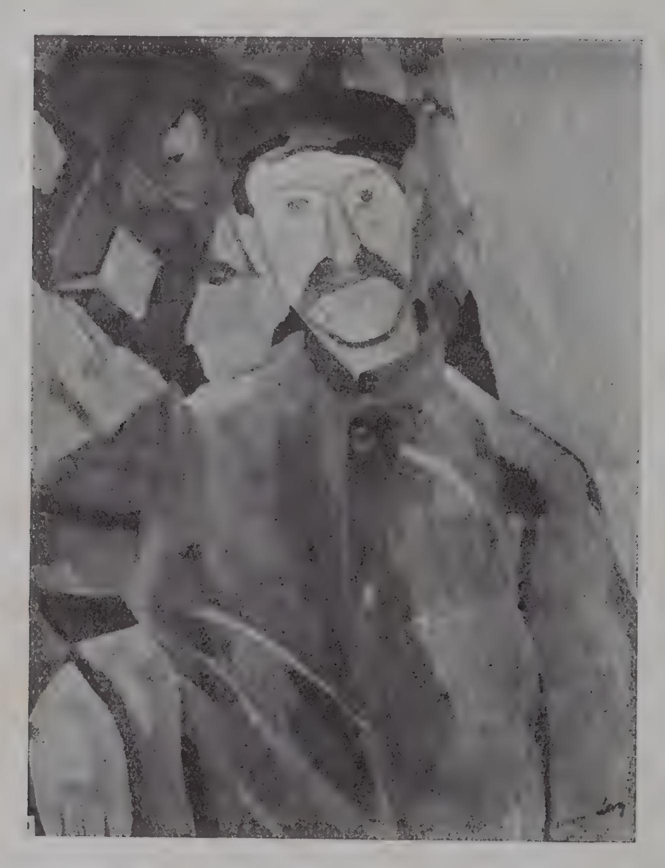
Leonce Rosenberg brachte uns eine Ausstellung kubistischer und nichtkubistischer Malerei. Man war erstaunt, den ehemaligen Futuristen Severini auf dem Wege zu einer fast anekdotischen Kunst zu finden. Daneben Bilder von Braque, Picasso von strenger Stilreinheit, Herbin, der Bildhauer Laurens, dem man ernste Haltung nicht absprechen kann, Arbeiten von Gris und die temperamentvollen Improvisationen Légers.

In der Galerie Weill, in der seit letzer Zeit wohl die interessantesten Ausstellungen neuer Kunst zu sehen waren, haben zwei Ausländer einander folgend mit großem Erfolge ausgestellt: der Schweizer Gimmi und der Tscheche Coubine.

Der Ausstellung Coubines widmet einer der klarsten Köpfe der modernen Kritikerschule Vanderpyl im Petit Parisien folgende Betrachtung: „Man könnte sich vor-

ſtellen, Coubine, der zur Zeit in der Galerie Weill ausſtellt, hätte in Geſellſchaft des ſo entzückend naiven Zöllners Rouſſeau (von dem ein kleines Bildchen heute mehr an Wert repräſentiert als ſein ganzes Schaffen ihm ſelbſt bei Lebzeiten eingetragen hat) die Ingresbilder im Louvre beſucht. Da hätten ſie nun beide ihre Urteile gewechſelt, ohne es zu merken, oft der gleichen Anſicht, hätten ſie ſich beim Verlaſſen des Muſeums doch gänzlich entzweit, ohne wieder eigentlich zu wiſſen warum. — —

Die Milde ſeines Weſens, kaum berührt von der Haſt der Zeit, noch getrieben von einem wenig erfreulichen Streben nach bewußter Vollkommenheit ſcheinen mir Stift und Pinſel Coubines zu führen. Seine zurückhaltende Perſönlichkeit bedrängte ebenſowenig ſeine Kunſt als billiger Ruhm; in ſtillem Winkel liebt er ſeinen Traum und ſucht ſeine Verwirklichung. Immerhin ſcheinen einige der Porträts ihn voll befriedigt zu haben. Sie harmonieren ſo ganz mit dem Ehrgeiz eines Schüchternen. Die primitive Palette, ſeine Linie zaghaft und zart, die Einfachheit des Sujets, das er ſich gerade noch zu wählen wagt, beweiſen uns nur, daß dieſe Schlichtheit ein Weg iſt. In zehn Jahren wird Coubine zu den feinſten Künſtlern der Nachkriegsepoche gehören."



Simon-Lévy. Portrait.
(Jeune peinture française.)


Leipzig
Verlag
Klinkhardt
&
Biermann